

**A crítica musical na imprensa periódica lisboeta nos últimos anos da  
ditadura em Portugal: 1970 - 1974**

**João Nuno Cardante Romão**

**Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais:  
Variante Musicologia Histórica**

**Dezembro, 2012**

## PRIMEIRA PARTE



## 1. INTRODUÇÃO

A presente dissertação de mestrado em Ciências Musicais – Variante de Musicologia Histórica, insere-se no âmbito da Sociologia da Música, dos estudos de recepção através da crítica musical, dos estudos das políticas institucionais e dos agentes que as fomentam, criticam e, como tal, as integram. Mais especificamente, através da crítica musical, os objectos de estudo que problematizo são as questões que tiveram, de alguma forma, maior relevo nos periódicos generalistas lisboetas e, como tal, produziram tensões entre os diversos agentes do meio musical onde se inseriam, durante os últimos anos da ditadura em Portugal, entre 1970 e 1974. Ao abordar os artigos publicados pelos críticos musicais nos diversos jornais que constituem as fontes primárias desta dissertação, são perceptíveis diferentes modelos discursivos, enquadrando-se os mesmos em concepções ideológicas da sociedade em geral e do campo da actividade musical em particular; bem como o posicionamento dos diferentes agentes da crítica musical – críticos, compositores, músicos, directores de instituições, entre outros – na classe ou fracção de classe social onde se inserem e onde interagem com as instituições culturais, enquanto integrantes das práticas do campo cultural.

Os estudos de musicologia referentes à segunda metade do século XX, em Portugal, têm-se desenvolvido de uma forma lenta e têm deixado de parte vários aspectos fundamentais para a compreensão daquilo que foram os vários meios musicais, as diversas personalidades relevantes para o mesmo – bem como as redes de sociabilidade estabelecidas entre as mesmas -, os públicos de espectáculos musicais e as instituições que, de certa forma, mediaram todas estas componentes. Na minha opinião, um exemplo disto mesmo, é o número de páginas reservadas à música do período supradito nas monografias generalistas, de carácter histórico, publicadas na década de 1990: *História da música* (1991), de Rui Vieira Nery e Paulo Ferreira de Castro; e *História da música portuguesa* (1992), de Manuel Carlos de Brito e Luísa Cymbron. Não pretendendo questionar o mérito ou a relevância das mesmas, pode constatar-se que em ambas, o espaço reservado à música a partir de 1950 em Portugal

é bastante reduzido, estando o seu enfoque situado noutros períodos da história. Surgindo assim no final dos livros e com um número de páginas bastante reduzido, quanto a mim, este facto sugere uma maior preocupação no aprofundamento dos aspectos musicais em Portugal da música de outros períodos da história - como os séculos XVII e XVIII, por exemplo. Dispensando-me de problematizar a razão desta circunstância, parece-me importante referir que são fruto do seu “tempo musicológico”, ou seja, das tendências da musicologia de um determinado período, enquadrando-se assim no âmbito de outras monografias internacionais do mesmo carácter.

Apesar deste cenário, o século XXI trouxe algumas alterações. Parece-me importante realçar o papel dos centros de investigação em música, sediados na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa: CESEM (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical) e INET-MD (Instituto de Etnomusicologia – Música e Dança). Quer ao nível das publicações, dos grupos de trabalho e de projectos de investigação existentes em ambos é possível perceber uma tendência para um estudo da música mais heterogéneo relativamente aos diferentes períodos da história, através de diferentes abordagens metodológicas e teóricas. A este propósito, as monografias de Mário Vieira de Carvalho<sup>1</sup>, a publicação da *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (2010) – com a direcção de Salwa Castelo Branco -, entre outros, surgem como paradigmáticas.

Contudo, são ainda várias as inexistências na investigação e no ensino da música da segunda metade do século XX, em Portugal. Ao longo da licenciatura e do mestrado em Ciências Musicais fui sendo confrontado com esta situação e, como tal, esta dissertação tem como principal motivação um contributo para um maior aprofundamento de algumas questões relacionadas com a música de um período específico, incluindo a época mencionada. A escolha dos últimos anos da ditadura em Portugal - especificamente, entre 1970 e 1974 – deve-se ao trabalho que desenvolvi

---

<sup>1</sup> Parece-me importante salientar, entre o volume bastante abrangente de publicações de Mário Vieira de Carvalho, aquelas que – de certa forma e na minha opinião – mais contribuíram para um estudo da música em Portugal de uma forma mais heterógena. Desta forma, destaco as seguintes monografias: *Pensar é morrer ou o Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos* (1993); *Razão e sentimento na comunicação musical — Estudos sobre a Dialéctica do Iluminismo* (1999); *'Por lo imposible andamos': A ópera como teatro de Gil Vicente a Stockhausen* (2005); *Pensar a música, mudar o mundo: Fernando Lopes-Graça* (2006).

como bolsheiro de investigação do CESEM entre 2009 e 2010 – sob coordenação do Professor Doutor Mário Vieira de Carvalho e e da Professora Doutora Paula Gomes Ribeiro – que consistia na recolha, catalogação e análise dos artigos de crítica musical presentes nos periódicos generalistas lisboetas ao longo da década de 1970. Após a conclusão dessa bolsa de investigação, tive como intenção - no processo de tese de mestrado - a abrangência de toda a década. Não obstante, ao constatar - por um lado - a escassez de estudos de recepção da imprensa da época em Portugal e - por outro lado - a necessidade de aprofundamento que as questões levantadas ao longo do período imediatamente anterior à revolução de 25 de Abril de 1974 suscitavam, decidi restringir o âmbito de enfoque.

Contudo, este não foi o único factor que contribuiu para a concentração da minha análise nos últimos anos da ditadura em Portugal. Numa primeira análise dos artigos de crítica musical da imprensa periódica generalista lisboeta no período já referido, pode-se constatar o predomínio de três instituições do meio musical de Lisboa: Teatro Nacional de São Carlos, Fundação Calouste Gulbenkian e Coliseu dos Recreios. Assim, os discursos dos vários críticos musicais incidem nas actividades das mesmas e os artigos que publicam cobrem uma grande parte das suas programações. O estudo das instituições supramencionadas durante este período, para além de carecer de considerações aprofundadas, é essencial para a problematização em termos culturais da história, da sociedade e das políticas fomentadas durante os anos de governação de Marcelo Caetano. O período marcelista é normalmente encarado como dúbio no que às questões políticas e sociais diz respeito, principalmente pela existência generalizada de um sentimento de abertura de Portugal a outros países, o que frequentemente motivava a integração nos discursos – explícita ou não – de conceitos como democracia, práticas democráticas, transição pacífica de um modelo totalitário para um modelo democrático, entre outros. No entanto, ao ler e problematizar esses discursos, pareceu-me sempre um período que demonstrava carências no estudo dos significados que os mesmos produziam naquilo que mais directamente diz respeito à realidade social da época, ou seja, quais eram de facto as preocupações do quotidiano da sociedade em geral, e das diferentes classes e fracções de classe, em particular. Assim, as três instituições do meio musical lisboeta referidas,

são o reflexo em termos culturais desse mesmo quotidiano que considere importante problematizar, com o intuito de colocar em evidência algumas das especificidades dos últimos anos da ditadura em Portugal.

Não obstante, alguns factos históricos também contribuíram para a escolha do estudo do meio musical lisboeta entre 1970 e 1974. A nomeação de João de Freitas Branco para a direcção do Teatro de São Carlos em 1970 foi, quanto a mim, desde logo objecto de alguma curiosidade no que concerne aos discursos publicados nessa instância e ao longo do período em que se manteve nessas funções. Para além de suceder a 26 anos de direcção de José de Figueiredo - o que por si só já consitui justificção suficiente para a problemática apresentada -, João de Freitas Branco reunia em si mesmo um consenso generalizado nas diversas fracções de classe que operavam no campo da música erudita portuguesa. No mesmo ano da sua já referida nomeação, também podemos localizar alguns outros factos que contribuíram para a escolha do período abordado na presente dissertação. A Fundação Calouste Gulbenkian integra, pela primeira vez, alguns dos espectáculos do seu Festival de Música no recém edificado Grande Auditório e as suas políticas institucionais começam aí a ser fortemente contestadas por alguns dos agentes do meio musical lisboeta.

Desta forma, à medida que me fui confrontando com as problemáticas inerentes ao estudo destas questões, fui desenvolvendo sucessivamente alguns objectivos – alguns mais específicos, outros de carácter mais geral – a atingir no decorrer do processo de investigação e redacção da presente dissertação de mestrado. Os mesmos foram criados e fundamentados consoante as leituras e a análise que ia fazendo tanto das fontes primárias como das bibliográficas. Assim, os principais objectivos são:

1. Identificar os diferentes agentes da crítica musical, integrando-os num contexto social e artístico do país e considerando-os como um mediador dinâmico da vida social (DeNora, 2003).

2. Considerar o impacto dos críticos de música nas políticas culturais desenvolvidas em Portugal ao longo do período abordado.

3. Entender a importância da crítica musical na divulgação e dinamização de repertórios, ideologias, músicos e compositores no meio musical e cultural português, considerando a sua relevância na construção de gostos (Bourdieu, 2010 [1979]).

4. Problematizar os discursos veiculados pelos críticos musicais como mediações concebidas através de relações recíprocas, locais e heterogêneas entre arte e público, através de meios, espaços, instituições, objectos precisos - constituindo assim identidades, subjectividades e, como tal, grupos sociais (Hennion, 2003).

5. Identificar as individualidades / subjectividades dos artigos de crítica musical enquanto modelos e cânones discursivos (Everist, 2001), bem como as suas implicações na construção de cânones performativos e de repertório (Weber, 2008) ao longo do período abordado nesta dissertação, bem como nos anos subsequentes.

6. Perceber de que forma os relacionamentos entre críticos, músicos e instituições contribuíram para uma hierarquização das artes (Bourdieu, 2010 [1979]) no meio musical lisboeta nos últimos anos da ditadura em Portugal.

7. Compreender a visibilidade de classes ou fracções de classe no meio musical lisboeta, em consequência da invisibilidade de outras.

8. Entender a relevância e os impactos da direcção de João de Freitas de Branco no Teatro Nacional de São Carlos (1970-1974), no meio musical lisboeta.

9. Considerar as dimensões estéticas e ideológicas das políticas institucionais da Fundação Calouste Gulbenkian no que concerne a repertórios, práticas performativas, programação de festivais, relacionamento com os músicos, entre outros.

10. Identificar as linhas de tensão existentes no meio musical lisboeta suscitadas pelo aparecimento de novas salas de concerto (Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian) como concorrentes directas de outras já existentes (Coliseu dos Recreios).

11. Problematizar o papel de Fernando Lopes-Graça, de Jorge Peixinho e do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa enquanto opositores ao regime ditatorial vigente.



Este conjunto significativo de objectivos constitui, de certa forma, um diálogo com aquilo que era o processo de reforma, de abertura política ou de “transição, tímida, gradual e controlada” (Rosas, 1999: 10) desejada pelo governo de Marcelo Caetano. Segundo Fernando Rosas – no artigo “O Marcelismo e a crise final do Estado Novo”, integrado na monografia *Portugal e a Transição para a Democracia: 1974 - 1976*, de 1999 – este processo a que já fiz referência anteriormente, tinha como inevitáveis dois tipos de consequências em termos políticos: “Por um lado, o desencadear de um movimento reivindicativo e de agitação social nos grandes centros urbanos e fabris e nas universidades. Era o efeito necessário do levantar da tampa da panela de tensões e expectativas largamente abafadas e reprimidas que era a sociedade portuguesa no final dos anos sessenta” e por outro, o cenário que seria colocado imediatamente no centro do debate político com este processo, ou seja, o do fim da guerra colonial ou “a questão de uma solução política descolonizadora para a guerra em África. Também em Portugal, como acontecera nas democracias colonialistas do ocidente, se verificaria a impossibilidade, desde logo política, de manter indefinidamente uma guerra «anti-subversiva» em clima de liberdade de opinião, de expressão e de associação, mesmo que muito limitadas” (Rosas, 1999: 11 e 12). Ao longo dos restantes capítulos estas dimensões serão desenvolvidas e aprofundadas com especial relevância dada às práticas culturais.

Em termos metodológicos a presente dissertação de mestrado integra as seguintes componentes: (1) Pesquisa bibliográfica (para um conhecimento mais alargado e profundo do estado da arte e uma fundamentação e problematização de diversos conceitos e problemáticas abrangidas no âmbito do mesmo); (2) Pesquisa de arquivo (programação e crítica musical); (3) Análise documental (após a aquisição dos materiais em pesquisa de arquivo, a análise documental consiste no seu tratamento, catalogação e análise); e por último (4) Análise de conteúdos e consequente redacção da tese (cruzamento dos conhecimentos adquiridos na pesquisa bibliográfica com os dados recolhidos na pesquisa de arquivo e as devidas reflexões sobre o mesmo). Contudo, uma importante parte do trabalho desenvolvido passou igualmente pela apresentação de comunicações em vários colóquios nacionais e internacionais, mas também pelos debates com vários Professores e colegas que fazem parte dos grupos

de trabalho de “Estudos de ideologia e poder: práticas e discursos da música em Portugal desde 1970” e “NEGEM (Núcleo de Estudos de Género e Música)”, ambos da “Linha de teoria crítica e comunicação” do CESEM, nos quais me incluo.

Tendo em conta o objecto de estudo da presente dissertação, bem como as minhas motivações, os meus objectivos e a metodologia adoptada, a estrutura do índice que proponho tem essencialmente três partes, sendo que estas se subdividem noutras secções:

PRIMEIRA PARTE. Numa primeira parte incluo os capítulos “1.INTRODUÇÃO”, “2. ESTADO DA ARTE E CONTEXTUALIZAÇÃO ARTÍSTICA, SOCIAL, POLÍTICA E DA IMPRENSA” e “3. ENQUADRAMENTO TEÓRICO” que têm como principal motivação o estabelecimento de um quadro teórico e contextual que constitui a base, as linhas orientadoras daquilo que procuro desenvolver nos restantes capítulos. Desta forma, para além de um conhecimento das problemáticas já desenvolvidas por outros autores, exponho algumas das minhas preocupações e questões de partida, acompanhando esta reflexão com algumas orientações teórico-metodológicas que adopto na abordagem dos estudos de caso que constituem a segunda parte da presente dissertação.

SEGUNDA PARTE. Como já referi, na segunda parte agrupo os capítulos cujo enfoque está nos estudos de caso seleccionados. Decidi agrupá-los tendo em conta uma divisão em termos institucionais: “4. TEATRO DE SÃO CARLOS”, “5. FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN” e “6. O SIMBOLISMO DO COLISEU DOS RECREIOS NOS DISCURSOS E NAS PRÁTICAS INSTITUCIONAIS”. A escolha destas instituições está relacionada com o maior destaque dado às mesmas na generalidade da crítica musical, sendo que as problemáticas levantadas são distintas naquilo que concerne às mais urgentes preocupações do meio musical lisboeta ao longo dos últimos anos da ditadura em Portugal.

TERCEIRA PARTE. Por último, o capítulo “7. CONCLUSÕES”. Nesta componente, para além de relacionar as questões abordadas nos capítulos anteriores, exponho ainda algumas considerações sobre outras quantas implicações que o período imediatamente anterior à instauração da democracia em Portugal teve nos anos subsequentes, nomeadamente no último quartel do século XX em Portugal. Apresento igualmente algumas propostas a desenvolver no futuro, tendo como base as problemáticas aqui desenvolvidas.



## 2. ESTADO DA ARTE E CONTEXTUALIZAÇÃO ARTÍSTICA, SOCIAL, POLÍTICA E DA IMPRENSA

A revolução de 25 de Abril de 1974, que depôs o regime ditatorial que governou Portugal entre 1933 e 1974 – o Estado Novo –, é encarada pela comunidade académica, e pelas pessoas que o viveram, como uma barreira cronológica. Percorrendo alguma bibliografia relacionada com o tema é frequente encontrarmos as expressões “pré 25 de Abril” e “pós 25 de Abril”, referentes às conjunturas políticas inerentes: regime ditatorial - Estado Novo - e regime democrático – PREC (numa primeira fase).

Os 41 anos do regime ditatorial em Portugal não podem ser estudados singularmente. Indicador disso mesmo é a abundância de estudos relativos aos primeiros anos do Estado Novo<sup>2</sup> – décadas de 30 a 50 -, relativamente aos anos posteriores. No que concerne ao período de regime ditatorial abordado no meu objecto de estudo é conspícua, por um lado, a parca quantidade de estudos, e por outro, as diferentes posições tomadas por alguns autores. Com António de Oliveira Salazar fora do governo em 1968, foi Marcelo Caetano o seu sucessor – entre 1968 e 1974. Com efeito, a nomenclatura utilizada na bibliografia referente a este período é *Marcelismo*, *Primavera Marcelista* ou *Salazarismo sem Salazar*.

Observável é o facto de para um mesmo período histórico existirem várias denominações, consoante a visão que cada autor tem do que foram os últimos anos da ditadura em Portugal. Luís Reis Torgal, na sua monografia *Estados Novos, Estado Novo* rejeita em parte o termo *Marcelismo* por considerar o período de governação de Marcelo Caetano, no essencial, como uma continuação das medidas do governo de Salazar. Esta situação, para o autor, não permite a utilização do termo supracitado

---

<sup>2</sup> Algumas monografias como *O Estado Novo em questão* (2010) – organizado por Nuno Domingos e Victor Pereira - ou o *Dicionário de história do Estado Novo* (1996) – sob direcção de Fernando Rosas e J. M. Brandão de Brito - atestam o enfoque dos estudos sobre o Estado Novo durante o período já referido. No panorama musicológico o mesmo também se pode verificar através de algumas teses de mestrado. Exemplos disso são as teses de Mariana Calado *Francine Benoît e a cultura musical em Portugal: estudo das críticas e crónicas publicadas entre 1920's e 1950* - apresentada na FCSH-UNL em 2010 -, ou de Nuno Domingos, publicada em 2007, sob o título *A Ópera do Trindade: O papel da Companhia Portuguesa de Ópera na “educação cultural” do Estado Novo*.

devido ao sufixo *-ismo*, supor, “se não a existência de um pensamento ou de acção, pelo menos um processo original de agir ou de pensar, ou um movimento que se criou, independentemente da matriz original” (Torgal, 2009 - Vol. I: 615).

Na sequência da sua narrativa, Torgal afirma que Marcelo Caetano tentou levar a efeito uma política de desenvolvimento em matéria social, de economia e educação, “aliás, as suas reformas mais marcantes situam-se exactamente nessas áreas, ou seja, a criação de condições sociais mais favoráveis (alargamento da previdência, regalias para os funcionários do Estado com a criação da ADSE e a atribuição do subsídio de férias...), uma reforma dos sindicatos nacionais [...], com maior liberdade nas eleições para as suas direcções, [...] o desenvolvimento da economia, reformas da educação tendentes a alargar e possibilitar o acesso de todas as classes sociais à escola e criação de novas universidades. [...] [Não obstante], nos domínios essenciais das liberdades públicas, praticamente só se sentiram alterações de circunstância ou de cosmética. Os direitos individuais não foram efectivamente alargados, nem abrandou, na prática e no direito, o significado do aparelho repressivo. Se a PIDE foi extinta, surgiu em seu lugar a Direcção Geral de Segurança [...]; se se disse que a censura foi abolida, em seu lugar surgiu a lei da imprensa” (*ibid.*: 619 e 620).

Contrastante é a posição de Fernando Rosas no artigo “O Marcelismo e a crise final do Estado Novo” presente em *Portugal e a Transição para a Democracia: 1974–1976*. O autor, no artigo supracitado, afasta-se da posição defendida por Luís Reis Torgal por dimensionar a sua análise para o sentimento generalizado da população portuguesa, incluindo os maiores partidos de oposição: “Ao contrário do que defendiam, na época, os partidos da oposição tradicional, o PCP e ASP, o marcelismo quando se transforma em situação política, a partir de Setembro de 1968, não era um mero disfarce, mais ou menos demagógico, do salazarismo, um «salazarismo sem Salazar», como então se afirmava. Na visão histórica do período que ainda hoje veiculam, os responsáveis ou ex-dirigentes desses partidos gostam de insistir nessa visão [...], quando, com muitos outros, partilharam de alguma expectativa benevolente nos primeiros tempos da «primavera marcelista».” (Rosas, 1999: 9).

Apesar destas duas considerações sobre a situação política já referida, parece-me importante problematizar algumas questões relacionadas com as políticas

culturais do Estado Novo. Segundo Rui Vieira Nery - no artigo “Políticas Culturais”, presente na *Enciclopédia da música em Portugal no século XX* (dir. Salwa Castelo-Branco) –, ao longo desse período, a estratégia ideológica adoptada por António Ferro, a chamada “política do espírito” manteve-se – sensivelmente – intacta. Em suma, o autor afirma que as políticas culturais por parte dos governos de Salazar e Caetano se manifestavam a partir de uma “distinção conceptual e programática clara entre «alta cultura» domínio em que o Estado Novo fazia questão de estabelecer um corpo estável mínimo de organismos públicos responsáveis pela representação cultural oficial do Estado, com um público-alvo assumidamente minoritário – e «cultura popular e espectáculos», terreno em que se pretendia sobretudo promover, de forma regular, iniciativas simultaneamente de entretenimento e de doutrinação político-ideológica destinada à generalidade da população.” (Nery, 2010a: 1019).

Neste sentido, Rui Vieira Nery continua a sua argumentação afirmando que o regime nunca interferiu com as programações do Teatro de São Carlos ou da Orquestra Sinfónica Nacional, precisamente, pela constituição do seu público: um público reduzido e alinhado com o regime fascista vigente. Aliás, mesmo quando se tratavam de obras de características estéticas com um cunho menos situacionista, o regime não exercia a prática censória, justamente pelas características do público acima referidas.

Em conformidade está a argumentação defendida por José Tengarrinha - naquilo que à imprensa diz respeito - ao longo da monografia *Imprensa e Opinião Pública em Portugal* (2006). O autor salienta a ineficácia do Sistema de Censura, principalmente pelo grande volume de publicações necessitadas do exercício de controlo central. O mesmo fala em milhar e meio de publicações diárias em todo o território nacional<sup>3</sup>. Para além disso, as supostas aberturas já mencionadas, no período de governação de Marcelo Caetano, segundo Tengarrinha “não alteraram substancialmente a relação dominante no Estado Novo entre o poder político e a Imprensa. Não constituem mais do que insignificantes melhorias numa situação decisivamente condicionada pela guerra colonial que, em nome da defesa da

---

<sup>3</sup> Estatisticamente pode verificar-se o crescimento exponencial do movimento anual da imprensa periódica portuguesa a partir de 1967 até ao início da década de 1980. O movimento anual da imprensa periódica portuguesa na década de 1970 representa o maior registo, com mais de 1000 publicações ao longo do ano, num total de 11362, no somatório de toda a década (cf. Sousa e Veloso, 1987: 30 e ss.).

integridade do território nacional, justificava uma atitude fortemente repressiva contra tudo o que se opusesse à política do Governo”, (Tengarrinha, 2006: 68). O autor fala-nos da política de formação de um “bloco de opinião nacional” desde o início da institucionalização do Estado Novo, até ao seu fim. Este tinha como fundamento principal a não contestação por parte da população de tudo o que estivesse relacionado com as políticas do Governo, o que, deste modo, funcionava como forma de propaganda. Não obstante, devido ao elevado número de publicações, este controlo e esta auto-promoção eram objectivos cada vez mais difíceis de atingir. Marcelo Caetano, consciente disso mesmo decidiu dar prioridade aos assuntos que realmente fossem passíveis de perturbar a sua governação a uma escala alargada – pressões internas e externas. Assim, acaba por abdicar – de certa forma - de um controlo mais alargado dos artigos de opinião / de crítica mais focados noutras áreas da vida nacional - como por exemplo, a cultura –, em detrimento de outros como a questão da Guerra Colonial e todos os seus contornos – quer ao nível nacional, quer ao nível internacional -, ou as tentativas de descredibilização do seu antecessor como Presidente do Conselho – António de Oliveira Salazar (cf. *Ibid.*: 55 e ss.)<sup>4</sup>.

Não obstante, parece-me que esta questão tem mais implicações ao longo do período marcelista que as referidas genericamente por Rui Vieira Nery, nomeadamente no que ao Teatro de São Carlos diz respeito. O estudo do mesmo, elaborado por Mário Vieira de Carvalho e publicado em 1993, sob o título *Pensar é morrer ou o Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do século XVIII aos*

---

<sup>4</sup> De facto, as questões referidas como prioritárias assumem uma dimensão bastante significativa nas preocupações do governo marcelista. Segundo Fernando Rosas “a guerra causava, suscitava, a crescente oposição de largos sectores da opinião pública; em particular da juventude e da juventude estudantil em especial; desviava avultadíssimas verbas do orçamento (cerca de 40% no fim do marcelismo), indispensáveis para aplicações essenciais à sobrevivência do regime, designadamente no campo social e educacional, e tornara-se mesmo financeiramente insustentável a partir da crise económica de 1973 que viera interromper o longo ciclo da prosperidade europeia do pós-guerra [...]. Por tudo isso, era vista com crescente preocupação por importantes sectores políticos e económicos da própria oligarquia, progressivamente voltados para a Europa, inquietos com o isolamento internacional do país, e ansiosos por encontrar uma «solução» aceitável para o conflito compatível com os seus desígnios estratégicos. [...] Qualquer processo de reforma só podia manter-se e sustentar-se se esvaziasse a crispação que rodeava a questão da guerra [...]: ou a «liberalização» lograva acabar com a guerra e consolidar-se, ou o prolongamento do conflito sem fim à vista impunha o congelamento da «liberalização», com risco de levar ao impasse e de abrir um processo de rotura e queda do regime. É preciso ter presente que se a segunda aparente alternativa, a do impasse, colocava o risco de forte agitação à esquerda e até na oficialidade intermédia das forças armadas, a primeira agigantava o perigo, político e também militar, da reacção da extrema-direita” (Rosas, 1999: 12 e 13)

*nossos dias*, parece-me central para o desenvolvimento da argumentação seguida por Rui Vieira Nery supramencionada. Segundo o autor, o Teatro de São Carlos é definido, durante o período do Estado Novo, como “sala de visitas de Portugal”: “Salazar definiu a função do velho teatro da corte como parte integrante das realizações do Estado Novo. As componentes de tal conceito remontavam ao ideal de prestígio da burguesia de fins do século XIX e ao snobismo dos anos 20” (Vieira de Carvalho, 1993: 213). Durante este período é patente a utilização do Teatro de São Carlos com fins essencialmente políticos, de distinção de classes, ou como refere Mário Vieira de Carvalho, referindo-se a Walter Benjamin, de *estetização da vida política*: “segundo Benjamin, nas condições dos fascismos gerados no âmbito de massas proletárias de grande dimensão – com o fim de as subjugar – todos os esforços pela *estetização da política* tinham que culminar, pelo contrário, numa espécie de paz fictícia” (*ibid.*: 225).

De facto este elemento reveste-se de extrema importância quando aliado ao conceito de snobismo, supracitado. Este, “cuja essência consiste em parecer aquilo que verdadeiramente se não é, se desenvolvera ao ponto de passar a ser uma espécie de filosofia nacional” (*ibid.*: 215). O autor propõe ainda, no mesmo sentido, considerações sobre a estrutura de comunicação presente no Teatro de São Carlos durante este período. Esta é identificada como tendo uma característica fundamental – a duplicidade. Ou seja, o princípio que dominará é o de que a aparência encobre a realidade. Alegoricamente, Mário Vieira de Carvalho compara o que se passa dentro do edifício do TSC com os prédios burgueses, onde “palco e sala estavam para como o saguão para a sala de visitas” (*ibid.*: 216). No campo operático, “o modelo sociocomunicativo do iluminismo burguês, que começara a consolidar-se após a Implantação da República” (Vieira de Carvalho, 1999: 178) não interessava ao aparelho do Estado.

Neste sentido, são assinaláveis várias vozes de discórdia. Estas, denunciavam o estatuto de fachada assumido pelas produções operáticas, e como tal, a consequente não promoção de cantores, encenadores, músicos. A mera *arte ornamental* fomentada pelo Teatro de São Carlos neste período teve como opositor o próprio director, João de Freitas Branco, aquando da nomeação para o cargo. Entre as medidas propostas estão as da criação de uma companhia residente que actuaria em alternância com



companhias estrangeiras; a criação de uma orquestra privativa do Teatro de São Carlos; a criação de um Departamento de Dramaturgia; a descentralização da actividade do teatro para a província; o alargamento da actividade a sectores culturais à margem da ópera, dos concertos e do bailado, como por exemplo, colóquios, exposições e outros; e por último, uma ligação ao Conservatório Nacional, na medida de proporcionar a estudantes finalistas, estágios na companhia residente ou na orquestra<sup>5</sup>.

Segundo Mário Vieira de Carvalho, a reforma descrita anteriormente foi praticamente neutralizada pelos organismos responsáveis com ligação ao governo de Marcelo Caetano. Não obstante, verificaram-se, em vários aspectos, algumas mudanças: “na renovação do repertório; na tendência crescente para impor o princípio de coesão do todo (preferencialmente através de espectáculos de companhias completas de teatros estrangeiros, em vez da prática habitual das montagens improvisadas em meia dúzia de ensaios com vedetas estrangeiras contratadas individualmente); em espectáculos suplementares fora da assinatura, para favorecer a renovação do público; no alargamento do leque de repertório levado ao Coliseu dos Recreios; na valorização dos programas impressos distribuídos aos espectadores, tendo em vista documentá-los mais substancialmente acerca do conteúdo das obras (nem sempre, porém, no sentido de aprofundar ou apoiar especificamente uma concepção posta em cena), isto, ao contrário da tradição dos meros resumos dos

---

<sup>5</sup> Em termos comparativos – apesar de não querer problematizar as diferentes dimensões ideológicas e políticas inerentes aos dois projectos - ao considerar a formação da Companhia Portuguesa de Ópera, sediada no Teatro da Trindade, percebemos que o trabalho do seu director, José Serra Formigal, é em muito semelhante a algumas das propostas de renovação do Teatro de São Carlos acima referidas. Em concomitância estava a crítica e a grande maioria das personalidades mais importantes da vida musical portuguesa. Na imprensa, segundo transcreve Nuno Domingos na sua monografia *A Ópera do Trindade*, a temporada de estreia (1963) recebeu rasgados elogios. Estes focavam grande parte das suas atenções na criação de uma Companhia Portuguesa de Ópera e descreviam-na como “um velho sonho dos artistas portugueses, músicos, compositores, cantores e todos os que de um modo geral se encontrassem ligados à música” (J.L. *Diário de Lisboa*, 07/05/1963 in Domingos, 2006: 25).

O autor afirma que “a ópera foi o esteio dominante de um projecto cultural lançado pela FNAT após ter adquirido, em 1962, o Teatro da Trindade” (*ibid.*: 19). Assim, a 27 de Abril de 1963, o seu director Serra Formigal tornava público os pressupostos que estiveram na génese da sua iniciativa: “fazer ópera de portugueses para portugueses”. Em convergência está também a argumentação de que todas estas iniciativas em geral, e em particular a criação da Companhia Portuguesa de Ópera foram iniciativas que se legitimaram através da sua “inserção nacional, procurando ganhar um espaço de validação face às características das temporadas do São Carlos, onde, segundo Formigal, se gastava dinheiro com artistas estrangeiros [...], ficando, depois da sua partida, tudo na mesma” (Domingos, 2006: 86). Não obstante, não irei desenvolver ao longo da presente dissertação um estudo comparativo entre as duas instituições, apesar de considerar importante.

argumentos (que deixavam sempre a desejar) ou da redução dos comentários a aspectos «puramente musicológicos» ” (Vieira de Carvalho, 1993: 257 e 258). A referida neutralização de muitas das medidas que constituíam a reforma do Teatro de São Carlos é, quanto a mim, igualmente reveladora de uma outra razão pela qual as práticas censórias não eram tão visíveis nesta instituição. Assim, para além da grande maioria do público das mesmas se caracterizar pelo alinhamento com práticas políticas e culturais mais situacionistas, também directores e outros responsáveis das instituições – nomeadamente pela programação das temporadas - teriam filiações ideológicas com o regime de Marcelo Caetano e, como tal, a referida neutralização surgia também através da própria estrutura da direcção.

Na minha opinião, todos estes factores contribuem para as minhas reservas relativamente à afirmação de Rui Vieira Nery supracitada de que a “política do espírito” de António Ferro, ao longo do período entendido como Estado Novo se manteve, sensivelmente, intacta. Apesar de concordar em parte com a mesma, parece-me que os primeiros anos da década de 1970 são bastante significativos numa mudança que, de algo forma, lançou bases sólidas para uma crescente alteração no panorama cultural e artístico, nomeadamente no campo da música erudita. Um exemplo disto é o simbolismo de que se revestiu a estreia da cantata-melodrama *D. Duardos e Flérida*, de Fernando Lopes-Graça, em Dezembro de 1970.<sup>6</sup>

Segundo Rui Vieira Nery, “a perseguição sistemática de que foi vítima Fernando Lopes-Graça deveu-se, indiscutivelmente, muito mais à sua postura política-ideológica militante de opositor do que às características do seu estilo de compositor.” (Nery, 2010a: 1021). Como tal, o mesmo autor, aponta a mesma causa - aliada a outras é certo - para a recepção tardia por parte de um público mais alargado, de música do século XX, em Portugal: “Mais do que uma actuação censória directa do Estado Novo, terão sido o isolamento cultural global do país (acentuado a partir da vitória aliada de 1945) e as próprias limitações do meio musical erudito (em particular a flagrante fragilidade das estruturas de formação pedagógica) os principais responsáveis pelo reduzido e tardio impacte em Portugal das tendências estéticas mais avançadas da

---

<sup>6</sup> Ao longo do capítulo 4 da presente dissertação, desenvolvo as questões referentes à estreia da obra mencionada, problematizando as suas implicações estéticas e ideológicas.

criação musical europeia do pós-guerra, apesar dos esforços isolados de associações privadas como a Sociedade Sonata, fundada em 1942 por Lopes-Graça e dedicada à promoção de execuções públicas de música do século XX” (*ibidem*).

De acordo com a argumentação de Mário Vieira de Carvalho, na sua monografia *Pensar a música, mudar o mundo: Fernando Lopes-Graça* (2006), são vários os conceitos relevantes no que concerne à crítica da vida musical em Portugal, durante o período do Estado Novo. O autor propõe o conceito de *Heterogeneidade* ou *Alteridade*, referentes ao escol. Estes tinham como contrapartida a ideia de gente comum ou do povo como o *outro inferior*, que devia ser homogeneizado enquanto tal. (cf. Vieira de Carvalho, 2006: 40). Lopes-Graça, opondo-se claramente a este quadro veiculado pelo regime vigente, assume-se como um activo opositor e interveniente destas políticas culturais. Para cumprir a missão “de trazer a cultura ao povo”, a arte erudita “tem que baixar o nível, adaptar-se, democratizar-se (no mau sentido da palavra, claro está!)”. Esta era a posição do maestro Ivo Cruz, à qual Lopes-Graça tecia grandes críticas. Para Lopes-Graça, esta ideologia posta em prática essencialmente nos *Concertos populares* no Coliseu dos Recreios em Lisboa, não era mais do que oferecer novamente ao povo os subprodutos da cultura (*ibid.*: 41).

No entanto, Fernando Lopes-Graça não era a única personalidade do meio musical lisboeta a destacar-se pelas suas iniciativas<sup>7</sup> que convergiam no sentido da reafirmação ou reconquista da autonomia do campo artístico que o Estado Novo ameaçava, por um lado, através da censura e de outras práticas congéneres, e por outro através de uma estratégia de recondução da arte subordinada à consagração oficial (*ibid.*: 54 e ss). Entre outras, parece-me importante salientar o papel de Jorge Peixinho enquanto compositor, intérprete e pedagogo – como afirma Cristina Delgado Teixeira na sua monografia *Música, estética e sociedade nos escritos de Jorge Peixinho*

---

<sup>7</sup> Algumas das muitas iniciativas de Fernando Lopes-Graça são referidas por Mário Vieira de Carvalho em *Pensar a música, mudar o mundo: Fernando Lopes-Graça* (2006): Estruturas alternativas de produção e comunicação musicais como a sociedade de concertos *Sonata* ou, mais tarde, o Coro da Academia de Amadores de Música; participação crítica em revistas literárias e de intervenção política como a *Presença*, a *Vértice* ou a *Seara Nova*; criação de novos periódicos, como a *Gazeta Musical*; intensa actividade de colóquios e conferências; publicação de numerosos livros sobre temas musicais e mesmo de um monumental *Dicionário de Música*, em dois volumes; Pesquisa, registo fonográfico e publicação de manifestações musicais (cf. Vieira de Carvalho, 2006).

(2006). Segunda a autora, Peixinho assumiu-se como um actor claro no processo de mudança do panorama musical português. Como compositor e intérprete, escreveu e tocou música sempre com o intuito da mudança, e como conferencista e pedagogo, impulsionou a realização de cursos e concertos que davam a conhecer a música contemporânea. Desde cedo definiu as suas modalidades de acção para a vanguarda musical portuguesa (*cf.* Teixeira, 2006: 25 e ss.).

Com a revolução de 25 de Abril de 1974, as posições de ambos os compositores, defendidas até então perante pequenos grupos essencialmente constituídos por amigos, colegas e admiradores, têm uma visibilidade muito maior. Esta visibilidade é atestada pelas muitas sessões, por todo o país, “que associavam o esclarecimento cívico sobre as bases do novo sistema democrático à animação cultural, e nelas participaram músicos de diversos quadrantes estéticos, desde os representantes da canção de intervenção que mais se tinham destacado na oposição anti-fascista até personalidades da música erudita como Fernando Lopes-Graça (com o coro da Academia de Amadores de Música de Lisboa), Olga Prats, Jorge Peixinho, ou os grupos de animação musical da Juventude Musical Portuguesa” (Nery 2010a: 1022).

Se a direcção de João de Freitas Branco no Teatro de São Carlos, de certa forma, inicia uma fase de mudança onde as expectativas são bastante elevadas por parte da opinião pública em geral, o Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian reúne diferentes características e, como tal, os discursos produzidos sobre o mesmo são significativamente diferentes nalgumas fracções de classe operantes no campo da actividade musical.

Em 1958, o Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian começa as suas actividades. Estas “tiveram um impacte profundo em todas as áreas da vida musical portuguesa, desde a oferta de concertos do mais alto nível internacional (Festivais Gulbenkian), aos subsídios, à expansão da rede do ensino da música, às bolsas de estudo para aprendizagem de música em Portugal e no estrangeiro e às encomendas a compositores locais” (Nery, 2010a: 1022). O autor afirma que, precisamente por o Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian - dirigido por Madalena Azeredo Perdigão aquando da sua formação – adquirir o cariz de promoção da cultura - sob variadas formas acima descritas -, depressa assumiu um carácter de

ruptura estética e ideológica com a ditadura. Não obstante, “a radicalização gradual desta última tendência levou de resto, a que no início da década de 1970 a estratégia de moderação da administração viesse a ser ela própria objecto de contestação, tanto no plano laboral interno como na imprensa, por parte dos quadrantes mais radicais da oposição democrática, sobretudo dos mais próximos do Partido Comunista” (Nery, 2010b: 537).

Da mesma forma que os discursos produzidos sobre as instituições se distinguem pelas linhas orientadoras adoptadas, também os próprios periódicos – bem como os críticos de música de cada um – se distinguem por uma orientação mais situacionista ou de oposição ao regime de Marcelo Caetano. Um caso de clara divergência entre políticas editoriais de diários, neste período, é a comparação entre o (1) *Diário de Lisboa* e o (2) *Diário de Notícias*:

(1) O *Diário de Lisboa*, fundado em 1921, teve como director no período correspondente ao meu estudo António Ruella Ramos. Desde o início da sua existência que se afirmou pela qualidade literária e pelo enfoque em matérias do âmbito cultural.

“Ao comemorar o 50º aniversário com um número especial de 112 páginas, em 7 de Abril de 1971, relembra o lema inicial do jornal: «Sempre ao povo se deve a verdade [...], eduquem-no mas não o pervertam [...] uma coisa é certa: neste momento em que o país carece de tomar consciência dos problemas que tem de enfrentar, o *Diário de Lisboa*, com a isenção e total independência que o caracteriza, nunca hesitará em dizer ao povo a verdade que lhe é devida, sem intransigências interesseiras nem habilidades demagógicas».

Após o 25 de Abril de 1974 assumiria uma posição declarada de esquerda democrática, tendo especial repercussão os editoriais «De A a Z» assinados pelo seu sub-director Fernando Piteira Santos” (Tengarrinha, 2006: 212).

(2) Por seu turno, o *Diário de Notícias*, a “objectividade” e “imparcialidade” que pretendeu apresentar ao longo da sua existência, “na verdade camuflavam habitualmente uma posição conservadora de apoio ao poder estabelecido.

Durante o Estado Novo, a mais longa permanência na direcção foi assegurado por Augusto de Castro, editorialista de inegáveis méritos, que derivara das antigas convicções republicanas e democráticas para o campo do salazarismo, transformando o jornal num órgão oficioso do regime.” (*ibid.*: 214).

As divergências editoriais entre ambos são bastante notórias nas transcrições que fiz das “Fichas” destes jornais na monografia de José Tengarrinha. Ao pensar nos colaboradores como críticos de música de ambos, parece-me ainda mais clara a política editorial dos diários em questão. Se por um lado, o *Diário de Lisboa*, tinha como crítico Mário Vieira de Carvalho, por outro, o *Diário de Notícias* tinha como crítico, ou melhor, como um dos críticos, Rui Coelho.

Não obstante a clara evidência da distanciação entre os periódicos supramencionados, a relevância de outros diários na formação da opinião pública, não pode ser ignorada. Sem querer elaborar uma descrição mais detalhada de cada um individualmente – como fiz anteriormente –, parece-me importante salientar o destaque de periódicos como o *Diário Popular* ou *O Século* no seio das populações.

O destaque destes em contraponto com outros deve-se, precisamente, ao impacto que os mesmos tinham no seio do público. Nomeadamente, o primeiro “introduziu algumas importantes inovações, [dentro das quais, o] desenvolvimento de temas sensacionalistas ao encontro do gosto do grande público. Foi um jornal que atingiu grande audiência entre as camadas populares, sobretudo lisboetas. Pretendendo apresentar-se apenas como um jornal informativo, não ocultaria a sua posição predominantemente conservadora, sem hostilização do Estado Novo.” (Tengarrinha, 2006: 215). Por seu turno, o jornal *O Século* “durante o Estado Novo manteve uma linha tradicionalista de republicanismo moderado, embora justificadamente a sua atitude perante o regime fosse tida como «louvaminheira» pela Imprensa, mesmo a situacionista. Gozava de amplos apoios nas províncias, sendo o jornal que dispunha de mais vasta rede de correspondentes e assinantes, com destaque para os lugares públicos (cafés, barbearias, etc.), onde passava de mão em mão. Justificava-se, assim, a afirmação que ostentava no cabeçalho de «o jornal de maior circulação em Portugal» (*ibid.*: 225 e 226).

### 3. ENQUADRAMENTO TEÓRICO

“Não há um, mas vários silêncios,  
e eles fazem parte integrante das estratégias  
que subtendem e atravessam os discursos.”

(Foucault, 1994 [1976]: 31)

A presente dissertação enquadra-se no âmbito da sociologia da música e dentro desta dos estudos da história cultural, política, social e institucional. Desta forma, a bibliografia utilizada como base teórica da mesma, tem como enfoque os estudos das políticas das instituições culturais em Portugal, na segunda metade do século XX, dos comportamentos dos públicos, dos estudos de recepção e das interações existentes entre estética e ideologia.

Segundo Tia DeNora, na sua monografia *After Adorno: rethinking music sociology* (2003), a construção de significados em música deve-se sobretudo a um processo de desconstrução e de apropriação daquilo que é dito e/ou escrito sobre a música. Afastando-se assim dos pressupostos teóricos da chamada Escola de Frankfurt - nos quais acenta a ideia de que a actividade musical é socialmente moldada -, a mudança de paradigma sugerida por DeNora tem como fundamento a abordagem da actividade musical integrada e enraizada nas realidades sociais, bem como – e talvez ainda mais importante - o tratamento da música (em todas as suas vertentes, ou seja, composição, performance, distribuição, recepção, institucionalização, entre outros) enquanto um mediador dinâmico da vida social (*cf.* DeNora, 2003: 36 e ss.). Esta mudança de paradigma que à primeira vista pode parecer um simples jogo de linguística não o é. Desta forma, na continuação da sua argumentação, a autora - fazendo referência ao trabalho de Antoine Hennion – afirma que as ligações entre todas as vertentes da música e a sociedade não devem ser presumidas e o seu estudo deve ser realizado através de uma especificação dos seus níveis de operação. Ou seja, em suma, é necessário abordar os agentes da actividade musical nas mais diversas

situações em que a integram na prática da actividade social. Todas estas mediações têm como principal característica a percepção das sociabilidades inerentes às mesmas, sendo que estas, devem ser encaradas como tendo uma localização específica no espaço e no tempo, reproduzindo-se através de um vasto leque de recursos disponíveis como instituições, meios de produção, objectos precisos, entre outros. (cf. Hennion, 2003: 80 e ss.) A mesma autora utiliza o conceito de *música em acção* para se referir ao que menciono anteriormente, sendo que, todas estas mediações têm como principal característica a percepção das sociabilidades inerentes às mesmas, e como tal, das classes ou fracções de classe nas quais os agentes da actividade musical interagem.

Um dos autores que mais frequentemente reconhecido no debate sobre as mais diversas fragmentações de classe é Pierre Bourdieu. Este, na sua monografia *A Distinção. Uma crítica social da faculdade do juízo* (2010 [1979]), afirma que o que faz com que o gosto pela arte – ou a preferência por uma determinada expressão artística em oposição a outra(s) – funcione como marcador de uma determinada classe é a hierarquização da mesma em diferentes categorias nas quais se inserem as diferentes categorias sociais – estas também resultado de uma hierarquização. Segundo o mesmo autor, as mesmas são consideradas sistemas simbólicos e “só podem exercer um poder estruturante [na sociedade] porque são estruturad[a]s” (Bourdieu, 2011: 6). Este poder é necessariamente um poder simbólico que, por sua vez, é um poder de construção de uma determinada realidade. Nesta, uma determinada classe ou fracção de classe é identificada pelo seu *habitus* – pelas suas características distintivas – que, por sua vez, é o resultado de um processo de identificação e de apropriação – por parte dos indivíduos que constituem os diferentes grupos – de códigos, valores e vivências comuns.

Da mesma forma, o autor aborda a questão do “olhar” para a obra. “O «olho» é um produto da história reproduzido pela educação. O mesmo sucede com o modo de percepção artística que se impõe hoje como legítimo, ou seja, a disposição estética como capacidade de considerar em si mesmas e por si mesmas, na sua forma e não na sua função, não só as obras designadas por tal apreensão, ou seja, as obras de arte legítimas, mas todas as coisas do mundo, quer se trate de obras culturais ainda não



consagradas – como, em certa altura, as artes primitivas ou, actualmente a fotografia popular ou o *kitsch* – ou de objectos naturais. O «olhar» puro é uma invenção histórica correlativa ao aparecimento de um campo autónomo de produção artística, ou seja, capaz de impor as suas próprias normas tanto na produção como no consumo dos seus produtos” (Bourdieu, 2010 [1979]: 46).

Na mesma linha argumentativa estão as abordagens que teóricos como Louis Althusser, Terry Eagleton ou Rose Rosengard Subotnik fazem do conceito de ideologia. Em todos, o conceito é tratado como um produto específico de uma determinada conjuntura, sendo portanto objecto de diferentes apropriações por parte dos indivíduos que operam nos diferentes campos constitutivos de uma sociedade. Ou seja, está presente em tudo e o seu poder, mesmo que invisível, faz-se sentir a todos os níveis e de variadas formas. Assim, as ideologias são antes de tudo concepções do mundo (Althusser) e como tal, podem coexistir no espaço e no tempo várias tipologias da mesma. Segundo Eagleton (1988) e Subotnik (1983) um dos níveis onde as ideologias adquirem um poder bastante acentuado é no campo cultural, e dentro do mesmo, no campo da actividade musical. Assim, através de vários mecanismos, os conceitos de estética e ideologia não surgem separados, sendo que um dos exemplos do mesmo é – segundo Subotnik - a concepção de Adorno de que uma obra baseada numa “ideologia imoral” é necessariamente um falhanço em termos artísticos (cf. Subotnik, 1983: 5 e ss.).

A questão que se impõe, quanto a mim, está relacionada com a concepção que Adorno faz daquilo que é uma ideologia imoral e a razão da mesma. Antes de tudo, existindo uma ideologia dita imoral, tem necessariamente de existir uma outra considerada moral. Não obstante, em ambas está contida a ideia de que vários indivíduos a integram nas suas actividades enquanto agentes operantes num determinado campo social; em ambas é igualmente visível que a defesa de uma é feita em oposição à outra; nas duas podemos verificar um discurso que é internamente estruturado, obedecendo desta forma a códigos específicos de uma determinada classe ou fracção de classe; entre outras considerações que me fariam desviar do enfoque desta argumentação. Considerando estes factores verificamos que em termos

estruturais, são mais as semelhanças entre as ideologias de Adorno (moral e imoral) segundo Subotnik, do que as diferenças.

Desta forma, resta-nos a conjuntura social e política onde Adorno, enquanto teórico e agente que opera no campo musical, se insere para conseguirmos perceber a razão destas afirmações sobre moralidade e imoralidade. O contexto da Segunda Guerra Mundial e da Guerra Fria pressupõem uma polarização ou bipartição do mundo e consequentemente das sociedades. Nos textos de Adorno temos vários exemplos disto mesmo, no entanto, parece-me importante realçar a relevância que o artigo “On the Fetish-Character in Music and the Regression of Listening” (1938) tem para a argumentação que pretendo desenvolver. No mesmo está em constante oposição o consumo massificado de cultura – neste caso a música – com aquilo que Walter Benjamin apelida – noutro ensaio envolto em polémica: “A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica” – de “obra de arte aurática”. O propósito desta distinção, bem como a valorização da segunda em oposição à primeira, é o da propaganda que os regimes fascistas europeus faziam, utilizando a massificação da cultura como um dos elementos chave para a perpetuação desses mesmos regimes políticos. Walter Benjamin, no final do seu artigo supramencionado, é bastante claro quanto a toda esta argumentação: “*Fiat ars – pereat mundus*, diz o fascismo que, como confessou Marinetti, espera da guerra a satisfação artística da percepção transformada pela técnica. Trata-se visivelmente da consumação da arte pela arte. A humanidade, que antigamente, com Homero, foi objecto de contemplação para os deuses olímpicos, tornou-se objecto de contemplação para si própria. A alienação de si própria atingiu o grau que lhe permite viver a sua própria aniquilação como um prazer estético de primeira ordem. É assim a estetização da política praticada pelo fascismo. O comunismo responde-lhe com a politização da arte” (Benjamin, 2006 [1974]: 241).

Analisando estes textos conjunturalmente, integramos os mesmos num período da história do século XX vincado, por um lado, pelo activismo social e artístico de oposição a um regime vigente, e por outro, pela perseguição e punição, por parte dos fascismos, desses mesmos grupos que contestavam as suas políticas. Não obstante, para além de integrar discursos e indivíduos numa determinada conjuntura, quanto a mim é igualmente importante desconstruir os modelos, os processos e as

estruturas inerentes aos mesmos pois com essas componentes será mais clara a ligação entre as apropriações e construções que os grupos sociais fazem em torno daquilo que é escrito / dito sobre a música.

Se pensarmos na história das ideias, Michel Foucault tem um papel decisivo na desconstrução de discursos, algo com o qual o meio académico se vai debatendo no decorrer das últimas décadas. Segundo o mesmo autor, este processo procura dar visibilidade às descontinuidades, emergindo assim uma “nova história” que tem como fundamento uma *arqueologia do saber*, onde a incidência está nas interrupções, nas rupturas com as estruturas construídas pelos discursos históricos até então elaborados: “Digamos, para resumir, que a história, na sua forma tradicional, visava «memorizar» os *monumentos* do passado, transformá-los em *documentos* e fazer falar esses traços que, por si próprios, muitas vezes não são verbais ou dizem em silêncio coisa diferente do que dizem; nos nossos dias a história é o que transforma os *documentos* em *monumentos* e que, onde se decifravam traços deixados pelos homens, onde se tentava reconhecer no recorte do vazio aquilo que os homens haviam sido, desdobra uma massa de elementos que se trata de isolar, agrupar, de tornar pertinentes, de pôr em relação, de constituir em conjuntos”, (Foucault, 2005 [1969]: 33).

Nas monografias *História da Sexualidade I. A Vontade de Saber* (1994 [1976]); *II. O uso dos prazeres* (1994 [1984]); *III. O cuidado de si* (1994 [1984]), e *Vigiar e Punir: nascimento da prisão* (2010 [1975]), Foucault contribui, a meu ver, decisivamente para, pelo menos, tornar mais claro e efectivo todo o esforço teórico realizado em publicações anteriores, no sentido de uma desconstrução dos discursos produzidos pela história e reproduzidos inconscientemente pelas sociedades. O autor ao abordar os discursos existentes sobre a sexualidade – e no que constituíram a sua regulamentação e implementação de normativas –, analisa a sociedade através da constatação da existência de uma “dominação masculina” (Bourdieu, 1998). Não obstante, no decorrer da sua argumentação percebemos que apesar do objecto de estudo parecer à partida bastante específico podemos alargar o seu raio de acção a várias especificidades da sociedade em geral, aliás, como o mesmo afirma desde logo na introdução da monografia em questão: “Todos estes elementos negativos –

proibições, recusas, censuras, denegações -, que a hipótese repressiva agrupa num grande mecanismo central destinado a dizer não, não passam, sem dúvida, de peças que têm um papel local e tático a desempenhar numa discursificação, numa técnica de poder, numa vontade de saber que estão longe de se reduzirem a eles” (Foucault, 1994 [1976]: 18).

No que concerne aos estudos musicológicos em geral, e na especificidade dos estudos musicológicos que mais directamente estão relacionados com a presente dissertação de mestrado, parece-me importante salientar os livros de Bohlman e Bergeron (ed.) – *Disciplining music: musicology and its canons* (1992) - e de William Weber – *The great transformation of musical taste: concert programming from Haydn to Brahms* (2008). Nos mesmos, estão aplicados directamente os processos de desconstrução dos discursos sobre a música produzidos por agentes do meio onde se inserem e que se propagam no espaço e no tempo, nomeadamente, os cânones instituídos: académicos, performativos, de repertório, entre outros.



## SEGUNDA PARTE



#### 4. TEATRO DE SÃO CARLOS

“Num estado do campo em que se vê o poder por toda a parte, como em outros tempos não se queria reconhecê-lo nas situações em que ele entrava pelos olhos dentro, não é inútil lembrar que – sem nunca fazer dele, numa outra maneira de o dissolver, uma espécie de «círculo cujo centro está em toda a parte e em parte alguma» - é necessário saber descobri-lo onde ele se deixa ver menos, onde ele é mais completamente ignorado, portanto, reconhecido: o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que estão sujeitos ou mesmo que o exercem”

(Bourdieu, 2011: 4)

A crítica de arte em geral e a crítica musical em particular são, não somente o reflexo de uma conjuntura específica onde se inserem – na qual, as características mais particulares da sociedade e/ou do grupo social a que se dirigem são bastante notadas -, como também o reflexo do posicionamento dos agentes da crítica relativamente à mesma conjuntura. Este posicionamento pode ser abordado de diversos prismas e, a meu ver, o quociente dos mesmos resume-se a, por um lado, uma componente ideológica muito forte e bastante presente de variadas formas, e por outro, à gestão da mesma nas dimensões estéticas das obras e dos compositores, bem como do capital simbólico que detêm.

Como tal, partindo de alguns estudos de caso ilustrativos da conjuntura artística, no que à ópera diz respeito, em Lisboa - nos últimos anos da ditadura, entre 1970 e 1974 – proponho, neste capítulo, uma abordagem multilateral dos diferentes discursos críticos, bem como a sua integração num quadro ideológico e conceptual mais extenso.

Os estudos de recepção aqui apresentados foram escolhidos por serem – quanto a mim - um bom indicador da forma como a crítica e o meio musical lisboeta



receberam as tentativas de renovação de repertórios e de públicos, por parte de João de Freitas Branco, aquando da sua nomeação para director do Teatro de São Carlos a 5 de Janeiro de 1970 – sucedendo assim aos 26 anos de direcção de José de Figueiredo.

#### 4.1. BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO

Ao longo do período entendido por Estado Novo, a estratégia ideológica adoptada por António Ferro – a chamada “política do espírito” assentava numa distinção conceptual e programática entre “alta cultura” e “cultura popular e espectáculos”. Sendo que a primeira era assumidamente responsável pela representação cultural oficial do Estado - e como tal, destinada a um público minoritário -, a segunda, tinha como objectivos a promoção de iniciativas de entretenimento e de doutrinação político-ideológica dirigidas à generalidade da população.

Neste sentido, Rui Vieira Nery - no artigo “Políticas Culturais”, presente na *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX* (2010) - afirma que esta dicotomia se manteve sensivelmente intacta e que a constituição do público que frequentava assiduamente o Teatro de São Carlos contribuía, de certa forma, para esta prorrogação dos modelos operáticos e das programações, precisamente pelo seu alinhamento ideológico com o regime vigente.

De acordo com Mário Vieira de Carvalho, na sua monografia *Pensar é morrer ou o Teatro de São Carlos* (1993), durante este período é patente a utilização do mesmo com fins essencialmente políticos, de distinção de classes. Referindo-se às produções do Teatro de São Carlos como mera “arte ornamental”, o autor assinala igualmente a existência de várias vozes de discórdia relativamente à mesma. Como tal, os opositores de toda esta situação denunciavam o estatuto de fachada assumido pelas produções operáticas, bem como, a consequente não promoção de cantores, encenadores, músicos. Um dos contestatários da conjuntura institucional e artística do Teatro de São Carlos foi o seu próprio director, João de Freitas Branco, aquando da sua nomeação para o cargo, em 1970.

Este, conduz desde logo a orientação institucional do Teatro para o alargamento e/ou renovação do seu público. Sempre com este objectivo bastante presente, as suas estratégias incidiram particularmente nas práticas performativas, nos repertórios, no maior volume de informação disponibilizada nas notas de programa, entre outros.<sup>8</sup>

Mas até que ponto conseguiram ser aplicadas as novas práticas que João de Freitas Branco tinha definido para o Teatro de São Carlos? De acordo com Mário Vieira de Carvalho (1993), a maior parte delas foram recusadas pelo regime. A meu ver, as reformas mais significativas não tiveram um impacto mais do que simbólico nas sucessivas novas programações de temporada do Teatro. Processos de ruptura e continuidade ombrearam durante este período e o reflexo da conjuntura artística e institucional está bastante presente nos diferentes discursos dos agentes da crítica musical - reproduzindo assim o seu posicionamento político e ideológico.

#### 4.2. D. DUARDOS E FLÉRIDA DE FERNANDO LOPES-GRAÇA: UMA ESTREIA SIMBÓLICA

Falando da importância simbólica dos processos de renovação levados a cabo por João de Freitas Branco em São Carlos, é estreada a cantata-melodrama *D. Duardos e Flérída*, de Fernando Lopes-Graça, a 28 de Dezembro de 1970. Para além da ruptura com a estreia de obras de Rui Coelho nas sucessivas temporadas do Teatro<sup>9</sup>, o compositor “escolhido” foi Fernando Lopes-Graça: figura do meio musical português que reúne em si mesmo um importante simbolismo no que à oposição ao Estado Novo – e às práticas culturais veiculadas pelo mesmo – diz respeito.

Segundo Mário Vieira de Carvalho, na sua monografia *Pensar a música, mudar o mundo: Fernando Lopes-Graça* (2006), todas as acções do movimento *contra-hegemónico* anti-fascista - do qual o compositor fez parte e de certa forma

---

<sup>8</sup> Para uma informação mais detalhada sobre o que foram em concreto estas estratégias de renovação a que me refiro cf. Vieira de Carvalho, 1993: 255 e ss.

<sup>9</sup> Ainda na Temporada Lírica anterior (1969-70) tinha sido estreada a ópera *A Bela Dama Sem Pecado*, de Rui Coelho, a 21 de Dezembro de 1969 (Moreau, 1999: 208).

encabeçou<sup>10</sup> – convergiam no sentido da reafirmação ou reconquista da autonomia do campo artístico que o Estado Novo ameaçava. Por um lado, através da censura e de outras práticas congêneres, e por outro, através de uma estratégia de recondução da arte subordinada à consagração oficial.

A crítica musical foi unânime na apreciação da enorme expectativa - por parte do meio musical lisboeta – de que se revestiu a estreia. No entanto, o público não afluiu em massa ao espectáculo. Este facto foi encarado, por exemplo, por Carlos Rego – no *O Século* de 29 de Dezembro de 1970 – e por Francine Benôit – n’*A Capital* – como uma consequência directa do claro dimensionamento da obra para um aclamado “verdadeiro meio musical lisboeta” e necessariamente diferente do dos “visons e monóculos” (Carlos Rego, *O Século*, 29/12/1970)<sup>11</sup>. Neste sentido, e – quanto a mim – também pela necessidade ideológica de afirmação da obra do compositor em questão, Mário Vieira de Carvalho elege *D. Duardos e Flérída* – na crítica musical que publica sobre a obra, no *Jornal do Comércio* - como a primeira obra-prima da música dramática em Portugal:

Depois de termos ouvido esta obra apercebemo-nos, subitamente, do sentido dramático implícito em toda a produção de Lopes-Graça – até mesmo nas recriações de canções populares. O poder dramático da música de Fernando Lopes-Graça como que fez renascer do esquecimento o *D. Duardos* de Gil Vicente, dando-lhe ressonância actual.

O saldo final será talvez o do nascimento de uma obra-prima da música dramática. A primeira que surge no nosso país? Pela nossa parte, não temos a mínima dúvida.

(Mário Vieira de Carvalho, *Jornal do Comércio*, 29/12/1970)

---

<sup>10</sup> Ruy Vieira Nery, no mesmo sentido, afirma que “a perseguição sistemática de que foi vítima Fernando Lopes-Graça deveu-se, indiscutivelmente, muito mais à sua postura política-ideológica militante de oposicionista do que às características do seu estilo de compositor.” (Nery, 2010: 1021).

<sup>11</sup> Como referi, também Francine Benôit faz considerações da mesma índole. Referindo-se à obra: “Destina-se por certo, a qualquer público verdadeiramente melómano, mas de modo algum restritamente ao público muito especial que frequenta as noites de ópera em São Carlos: razão bastante forte, junto à quadra de festas de Natal e Ano Novo, para que a assistência à estreia fosse limitada.” (Francine Benôit, *A Capital*, 30/12/1970).

Esta opinião não foi, no entanto, partilhada por todos os críticos. Apesar de atestarem uma grande qualidade à música de Lopes-Graça (do “mestre Lopes-Graça”, como muitos se referem ao mesmo), as concepções cénicas apresentadas não foram as que mais satisfizeram. Citando Carlos Rego:

Uma encenação muito mais virada para a frente com cenários de outro tipo e figurinos de cores mais bem escolhidas (e que, pelo menos, não apertem a garganta ao barítono) serão condições essenciais a uma nova versão cénica que se impõe. [...]

Esperamos [portanto] a mesma. Ela pode conseguir um espectáculo invulgar. A primeira ainda não o foi.

(Carlos Rego, *O Século*, 29/12/1970)

Nuno Barreiros, no *Diário de Lisboa* de 2 de Janeiro de 1971, afirma mesmo que apesar da música de Lopes-Graça não se prestar a concepções dramático-teatrais, resultará certamente melhor numa versão de concerto:

O grande talento criador de Lopes-Graça não encontra terreno propício em empreendimentos ou concepções dramático-teatrais. Aliás, vou ao ponto de aventar: o valor musical, e portanto expressivo, da partitura ressaltará incomparavelmente melhor numa versão de concerto. E tal hipótese não é apenas determinada pela realização cénica que agora se apresentou.

(Nuno Barreiros, *Diário de Lisboa*, 02/01/1971)

Como termo de comparação, abordando a estreia da ópera *A Trilogia das Barcas* de Joly Braga Santos a 8 de Maio de 1970, a crítica musical coloca, quase na totalidade, o ênfase tanto no valor da música do compositor, como no valor geral do espectáculo apresentado, bem como na importância da iniciativa da encomenda da Fundação Calouste Gulbenkian a um compositor português.

Por exemplo, no diário *República*, P. F. G.<sup>12</sup> descreve a música da obra como “acertada música, [que se coaduna], em nossa opinião, com o intuito que acompanhou Gil Vicente na feitura desses versos” (P.F.G., *República*, 30/12/1970). Rui Coelho, no mesmo sentido, afirma que:

O público [...] teve ocasião, de aplaudir, com entusiasmo o compositor Joly Braga Santos, e distinguiu também diversas vezes, todos os intérpretes: maestro, cantores, encenador, cenógrafo, de forma a mostrar bem o seu agrado por um espectáculo pensado, preparado e brilhantemente realizado, de maneira a ser apresentado como acabou de ser, com cada elemento, cada valor, no seu justo lugar valorizando individualmente a obra colectiva que é um espectáculo de ópera.

(Rui Coelho, *Diário de Notícias*, 09/05/1970).

No entanto, Mário Vieira de Carvalho tem uma opinião diferente, apelidando a referida ópera – entre outras coisas - de “uma experiência falhada”:

Porquê? Porque, como ópera, não preenche a condição essencial desta, a saber: que o “canto” exprima a dinâmica da acção dramática, a caracterização psicológica ou tipológica das personagens, a peculiaridade das situações, o sentido das palavras que veicula.

Porque, como música de cena para teatro vicentino (na hipótese de se apagar a parte vocal e atribuir a todos os intervenientes papéis falados) não desempenha qualquer função, mantendo-se sempre à margem do drama, neutra e gratuita.[...]

Porque como encenação atraiçoa, deturpa e liquida o espírito e a letra da obra, transformando-a numa aparatosa monstruosidade estética e ideológica. [...] a partitura de Joly Braga Santos, [bem como toda a produção do espectáculo] não convergem, pois, infelizmente, na criação da primeira ópera, digna desse nome, do século XX português

(Mário Vieira de Carvalho, *Jornal do Comércio*, 12/05/1970)

---

<sup>12</sup> Até à data ainda não consegui descobrir o nome do crítico em questão, tendo de o indicar, portanto, como o mesmo assinava os seus artigos de opinião.

Se num primeiro momento, os críticos aceitam e proclamam a diversificação dos repertórios e das práticas apresentadas - reconhecendo as iniciativas que se coadunam com tal renovação -, de seguida, as soluções apresentadas não geram igual consenso – chegando até por vezes, como nos casos apresentados, a serem particularmente opostas.

Podemos afirmar nesta instância que nos discursos veiculados pelos críticos, a proclamação da inclusão de um repertório mais vasto - acusando os cânones instituídos de terem um estatuto autoritário e coercivo – está sempre aliada, por sua vez, à proclamação do estabelecimento de outros cânones. Estes articulam-se entre si, tendo todos, é certo, o seu raio de acção e o poder de veicular discursos sobre a música, de definir e redefinir repertórios (*cf.* Everist, 2001).

Como tal, William Weber na sua monografia *The Great Transformation of Musical Taste* (2008), argumenta que “é necessário falar-se menos do *Cânone* e mais de *múltiplos cânones*, e ainda de *práticas canónicas* e *implicações canónicas*. Falar no plural e utilizar palavras adjectivadas pode impedir-nos de pensar em termos teológicos.” (Weber 2008: 33).

Neste caso, podemos caracterizar um meio pelo qual os críticos sentiam ser possível alterar alguns dos cânones instituídos: por um lado, uma não tão clara distinção - em termos de volume de obras - entre a música de compositores estrangeiros e a música de compositores portugueses contemporâneos; por outro lado, a inclusão de obras de determinados compositores em instituições onde até então não seria imaginável – ou mesmo possível - fazê-lo.

#### 4.3. ESTÉTICA E IDEOLOGIA

A generalidade dos críticos estavam de acordo numa mudança relativamente aos cânones estabelecidos. Então, o que distingue realmente os seus textos, na sua essência, enquanto elementos discursivos e moldadores de discursos? Será um debate mais baseado em pressupostos estéticos? Ou será, por sua vez, um debate marcado por presumíveis intenções ideológicas? Que implicações têm estes discursos a um nível

institucional? Tanto o compositor, como os intérpretes, as instituições, os críticos, os periódicos que publicam as críticas – bem como o público que as lê – podem ser integrados num grupo: o meio musical lisboeta. Que encadeamento podemos então dar a estes textos, ao observá-los como parte integrante desse mesmo grupo que se caracteriza – e é caracterizado – pelas pessoas que dele fazem parte (compositores, músicos, críticos, etc...)? Ou seja, será este caso um caso particular, por se tratar de uma confrontação de textos de crítica musical, que se insere num quadro exclusivamente respeitante a um meio musical específico – o lisboeta? Será que por isso as fracções desse mesmo grupo são mais visíveis, ao serem comparadas, que noutras situações?

A recepção das estreias das obras supramencionadas, permite-nos perceber claramente o posicionamento dos críticos relativamente aos compositores (como figuras do meio musical lisboeta) e às suas significações enquanto parte integrante de um determinado grupo. Fundamental, na minha opinião, é a análise da evocação destes processos de renovação através da verificação de uma premissa que anuncie a convergência dos domínios de um debate estético e de um debate ideológico. Ou seja, partindo do pressuposto que num determinado discurso, aquilo que à partida pertence aos domínios de um debate estético pode igualmente pertencer ao ideológico, bem como o seu contrário e ainda a sua junção – isto é, a indiferenciação da sua distinção.

Segundo Terry Eagleton, esta junção conceptual que pode parecer, de certa forma estranha à partida, não o é. Isto porque – lembra o autor – a “estética, pelo menos nas suas formulações originais, tem muito pouco a ver com arte. Denota, por seu turno, todo um programa de reconstrução social, psíquica e política sobre a primeira burguesia europeia” (Eagleton, 1988: 327). Ao entender o conceito de estética através desta componente, é possível caracterizar e individualizar a coexistência de enunciados que, à partida, se podem encontrar dispersos e heterógeneos. Neste sentido, Foucault – em *A Arqueologia do Saber* (2005 [1969]) – afirma não só a possibilidade, como a necessidade de fazer precisamente essa caracterização, bem como proceder ao estudo do “sistema que rege a sua repartição, o apoio que [os diferentes conceitos e enunciados] tomam uns sobre os outros, a

maneira como se implicam ou se excluem, a transformação que sofrem, o jogo do seu revezamento, da sua disposição e da sua substituição” (Foucault, 2005 [1969]: 64).

Nos exemplos que apresentei, parece-me claro que consoante a relação simbólica do compositor – ou da prática performativa apresentada – com uma determinada classe (ou fracção de classe), o crítico que a ela pertence, veicula discursos em conformidade com as ideologias, com as concepções artísticas e do mundo, desses mesmos grupos sociais.

Assim sendo, podemos perceber as intenções de Mário Vieira de Carvalho ao anunciar *D. Duardos e Flérída* como a primeira “obra-prima da música dramática” que surge no nosso país – em detrimento da *Trilogia das Barcas* de Joly Braga Santos. Recuperando os discursos de outros críticos, nomeadamente Nuno Barreiros ou Rui Coelho, verificamos que as considerações seguem num sentido oposto. Não sendo os únicos a fazê-lo, parece-me que para além do simbolismo que os dois compositores em questão têm – ou que um tem e o outro não –, as práticas performativas e cénicas apresentadas, ou sugeridas, adquirem um peso semelhante na definição das fracções no meio musical lisboeta. Parece-me clara a dimensão de convergência entre as características de um debate estético e ideológico. As obras – não só as obras em si mas todas as características intrínsecas aos espectáculos apresentados – não são utilizadas como ponto de partida para discussões sobre outros assuntos conjunturais – como é aliás verificado noutros exemplos durante o mesmo período. São, outrossim, um veículo que define posições a um nível estético e que está directamente relacionado com um nível ideológico e simbólico que as inclui.

Todos os críticos se revestem de um determinado *capital simbólico*, ou seja, reputação, crédito perante um grupo, etc... Não obstante, é importante salientar que cada um deles se reveste igualmente de características – de um *habitus*, segundo Bourdieu – que fundamenta aquilo que os distingue uns dos outros. Igualmente de realçar é também, o facto de que precisamente por terem esse *habitus* escrevem num determinado periódico, que tem uma política editorial distinta dos outros e, como tal, pretende visar uma fracção de um público-leitor que – à partida – espera um posicionamento de acordo com as suas próprias convicções.



Estas posições dos críticos, que reflectem as características de uma determinada classe social - à qual pertencem -, definem tanto as classes como as fracções das classes. O poder do *habitus*, actua, portanto, no campo ou no espaço social onde se insere, mas também, naqueles que rejeita e com os quais rivaliza. Logo, não existe um centro único de poder, pois cada classe e cada fracção de classe tem um determinado poder, que é incutido num campo e que influencia e é influenciado – nem que seja por recusa<sup>13</sup> - por aqueles que o rodeiam. Segundo Foucault, encontramos manifestações de poder em tudo porque este “se produz a cada instante, em todos os pontos, ou antes, em todos as relações de um ponto com outro. [...] O poder não é uma instituição e não é uma estrutura, não é um certo poder de que alguns seriam dotados – é um nome que se atribui a uma situação estratégica complexa numa determinada sociedade” (Foucault, 1995 [1976]: 96).

Refiro-me, portanto, a construções, a apropriações, a “concepções do mundo” – segundo Althusser. Este, abordando o conceito de ideologia, afirma que o mesmo se baseia numa ilusão, numa concepção do mundo que faz alusão à realidade, mas não o é. Existindo, portanto, para o sujeito e através do sujeito. Citando Althusser, “é neste jogo de dupla constituição que consiste o funcionamento de toda a ideologia, pois que a ideologia não é mais que o seu próprio funcionamento nas formas materiais da existência deste funcionamento” (Althusser, 1974: 94).

O mesmo autor acrescenta ainda que as ideologias funcionam através daquilo a que chama os “aparelhos ideológicos do estado”. Estes caracterizam-se pela sua pluralidade, isto é, a coexistência das várias instituições que estão enraizadas no quotidiano das populações: igreja, escola, família, imprensa, etc... (cf. Althusser, 1974: 54 e ss.).

Não obstante, Slavoj Žižek - em *The Sublime Object of Ideology* (1989) -, não rejeitando por completo o conceito de ideologia (bem como o seu funcionamento nas sociedades) por Althusser, alerta para o perigo de, através do mesmo, se poder pensar a ideologia como algo que não é real. O autor afirma que a “a ideologia não é simplesmente uma «falsa consciência», uma representação ilusória da realidade, é

---

<sup>13</sup> Bourdieu afirma mesmo que “os gostos são certamente, antes de tudo, *desgostos*” (Bourdieu, 2010 [1979]: 114).

outrossim, essa realidade em si, que já está a ser concebida como «ideológica» - «ideológico» é uma realidade social cuja existência implica o desconhecimento dos seus intervenientes quanto à sua essência - ou seja, a efectividade social, a reprodução do que implica que os indivíduos «não sabem o que estão a fazer». «Ideológico» não é a «falsa consciência» de um ser (social), mas sim o próprio ser, na medida em que é suportado pela sua «falsa consciência»” (Zizek, 2008 [1989]: 15 e 16).

#### 4.4. *PORGY AND BESS*, DE GEORGES GERSHWIN: UMA QUESTÃO DE CATEGORIZAÇÃO

Outro acontecimento importante, no panorama operático lisboeta, para o período aqui abordado, é a estreia em Portugal de *Porgy and Bess*, de Georges Gershwin – a 12 de Janeiro de 1973, no Teatro de São Carlos.

Foi recebida pela crítica em geral como um grande acontecimento, marcante, um arejamento do São Carlos! Não obstante, ao ler os artigos de crítica, é desde logo perceptível uma necessidade de categorização - em termos de género - por parte dos críticos. O problema que se afigurava difícil de resolver para o meio musical lisboeta era precisamente o do rompimento com uma determinada prática de modelos operáticos. Neste sentido, alguns foram os que apontaram que as intenções do director João de Freitas Branco - com a inclusão desta ópera na Temporada do Teatro de São Carlos -, apenas poderiam ser totalmente cumpridas no Coliseu dos Recreios.

Por se tratar de uma ópera com características diferentes daquelas a que público estava habituado a assistir no Teatro de São Carlos, são várias as interpretações desta música, como ópera, como música que se insere num quadro dramático-teatral. Francine Benôit salienta justamente esse aspecto:

A jogada do Teatro de São Carlos é muito forte, poderá permitir uma tomada de posição pró ou contra o Jazz, pró ou contra um conceito novo de ópera mais retalhada do que nunca o foi. Interessa que tenha nos seus antepassados a *Ópera dos Mendigos*? E interessa se tiver a força de um

libelo? Será mais ou menos ambicioso que represente um colossal triunfo de exotismo?

(Francine Benôit, *A Capital*, 13/01/1973)

No mesmo sentido, Mário Vieira de Carvalho (no *Diário de Lisboa*), por exemplo, levanta igualmente outras questões relacionadas com a problemática da categorização - em termos de género - desta obra de Gershwin: isto é jazz? É ópera? É ópera-jazz? Que influências teve Gershwin na sua composição? Entre outros:

Ao inspirar-se no “jazz”, Gershwin não pretendeu transpô-lo na sua essência para os palcos de ópera, não pretendeu fazer uma “ópera-jazz”. [...] A sua ópera não é jazz, mas na sua ópera há jazz, há elementos idiomáticos do jazz, tal como era praticado na altura. Se o jazz é como já se tem ouvido dizer, uma maneira de tocar, é uma maneira de tocar alguma coisa: uma maneira de alguém se exprimir numa linguagem musical.

(Mário Vieira de Carvalho, *Diário de Lisboa*, 16/01/1973)

Outras inquirições são igualmente notadas na sua argumentação. Estas prendem-se mais com o sentido de ter esta obra em São Carlos, ou o que esta representa no panorama dramático-teatral em geral, e no panorama dramático-teatral lisboeta, em particular:

Vamo-nos actualizando, pois, em matéria de ópera, embora o público mais vasto – o que frequenta a democrática sala do Coliseu – continue privado dessa actualização, e a minoria privilegiada das assinaturas não esteja interessado nela. A este respeito, “Porgy and Bess” é de certo modo uma excepção: oferecem-na ao “público mais vasto” e ao mesmo tempo a minoria privilegiada aplaudiu-a sem grande esforço. Apesar de haver alguns puristas encasacados da boa tradição operática nacional que se escandalizaram com esta súbita irrupção da Broadway em São Carlos. Não foram, porém, os únicos que se abespinharam com a obra-prima de Gershwin.

(*ibid.*)

Com o mesmo intuito de categorização já referido, Manuel de Lima levanta outro tipo de questões, no texto que publica no *Diário Popular*:

Música ligeira é a impressão que pode causar o primeiro contacto, para quem se habituou a um certo nível de cultura que tem decretado as leis do teatro lírico, quando se assiste a uma representação desta obra de Gershwin, inspirada nos costumes dos negros da América do Norte. A música não é revolucionária como a de “Tristão” ou “Pelleas”, à parte a grandeza destas duas partituras. Gershwin não é um compositor da mesma estirpe, o que importa, no seu caso, é a ruptura com os preconceitos estéticos, e, concomitantemente, a ruptura com os preconceitos éticos.

*Porgy and Bess*, no acervo operático, representa uma quebra de rigor da pragmática. É caso para dizer que Gershwin teve muita sorte em não o relegarem para o número de compositores de opereta.

(Manuel de Lima, *Diário Popular*, 13/01/1973)

Parece-me que aqui, a questão de fundo é a problemática da hierarquia social dos consumidores de arte. Segundo Bourdieu, “à hierarquia socialmente reconhecida das artes, e no interior de cada uma delas, dos géneros, das escolas e das épocas, corresponde a hierarquia social dos consumidores. Este facto leva os gostos a funcionarem como marcadores privilegiados da «classe». [...] A definição de nobreza cultural é o que está em causa numa luta em que, desde o século XVII até aos dias de hoje, opõe sempre, de forma mais ou menos declarada, grupos separados pela sua definição de cultura, da relação legítima com a cultura e com as obras de arte, portanto pelas condições de aquisição de que estas disposições são o produto: a definição dominante do modo de apropriação legítima da cultura e da obra de arte favorece, mesmo no domínio escolar, aqueles que tiveram acesso à cultura legítima desde muito cedo, numa família culta, fora das disciplinas escolares; com efeito, desvaloriza o saber e a interpretação académica, marcada como «escolar» e até «pedante», em proveito da experiência directa e do simples deleite.” (Bourdieu 2010 [1979]: 44).

Com efeito, o autor afirma que as necessidades culturais das pessoas, provêm da sua educação. Neste sentido, distingue dois níveis de percepção artística: uma mais intelectualista e outra através de uma familiarização insensível. Ou seja, a primeira “pressupõe um acto de conhecimento, uma operação de decifração, de descodificação, que implica o investimento de um património cognitivo, de uma competência cultural”; enquanto, que, a segunda “tende, com efeito, a favorecer uma experiência encantada da cultura, que implica o esquecimento da aquisição e a ignorância dos instrumentos da apropriação.” (*ibid*: 45).

Como em qualquer processo de ruptura – mais ou menos radical –, aqui, podemos distinguir a já referida dualidade na percepção artística. O que é central a ambas é o peso das tradições, este aliado, claro, a cânones discursivos – que reflectem algumas práticas. Alguns críticos insurgem-se contra estas mesmas práticas e veiculam discursos, nos seus artigos, mais em conformidade com os modelos operáticos que pretendem enfatizar; outros ao subscreverem as práticas performativas até então estabelecidas no Teatro de São Carlos, vêem também os seus modelos discursivos e de análise crítica das obras a entrarem em choque com as novas realidades apresentadas ou sugeridas. Nesta abordagem, é igualmente importante referir, mais uma vez, o simbolismo dos processos de ruptura ao qual se referem. Isto é, ao ser apresentada uma obra de Gershwin numa instituição na qual são mais ou menos reconhecidas algumas práticas performativas e de repertório necessariamente diferentes, quer-se com isto, assinalar simbolicamente uma ruptura com as mesmas – aliás, como foi inclusive referido nos textos supracitados.

No fundo, o que está aqui em causa é mais uma vez a distinção de uma classe – ou fracção de classe – que, como já referido, se pode percepcionar através do posicionamento dos críticos – constituindo estes o reflexo das características de um determinado grupo social, ao qual pertencem. A problemática do gosto assim como Bourdieu a entende, é central nesta abordagem, pois, para o autor, “o gosto classifica, e classifica quem classifica: os sujeitos sociais distinguem-se pelas distinções que operam, entre o belo e o feio, o distintivo e o vulgar, e onde se exprime ou se traduz a posição deles nas classificações objectivas” (*ibid*: 50).

Aparte estas considerações, também os nomes “Georges Gershwin” e “*Porgy and Bess*” se revestem de um determinado *capital simbólico*. Basta verificar que, desde logo - nas críticas mencionadas - as palavras “jazz”, “popular”, “ópera-jazz”, entre outras, surgem espontaneamente no discurso dos críticos. Hierarquizando a música, categorizando-a e fazendo formulações a esse respeito, os agentes da crítica musical revelam claramente o posicionamento ideológico onde assentam os cânones musicais que defendem.

William Weber (2001 e 2008) lembra que este não é um processo particularmente diferente daquele que de certa forma iniciou a constituição dos cânones ao nível musical. Afirmando que a tradição da música clássica nunca teve autonomia a um nível social, considera que a sua autoridade se exercia fundamentalmente como veículo para uma afirmação cultural do público mais erudito. Este, não só perante as classes menos instruídas, mas também dentro da própria classe. Assim, partindo do pressuposto de que a crítica aos processos canónicos pressupõe um determinado conhecimento e engajamento cultural, os cânones obtêm uma determinada justificação estética / ideológica, que por si só legitima opções. (cf. Weber, 2001: 351 e ss.)

#### 4.5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste artigo, a orientação da minha argumentação foi semelhante à de Mark Everist no artigo já referido “Reception theories, canonic discourses, and musical value”, presente em *Rethinking Music* (2001). Ou seja, partindo do pressuposto de que um estudo de recepção é fundamentalmente um diagnóstico dos vários discursos canónicos pré-existentes e com os quais os seus mais variados intervenientes estão comprometidos.

Como tal, o *capital simbólico* dos compositores - enquanto uma parte integrante de uma determinada classe / fracção de classe - é de certa forma um indicador de discurso. De acordo com Adriano Duarte Rodrigues, este é um processo inerente àquele que constitui a comunicação pois esta não é mais do que uma “troca

simbólica generalizada, processo de que se alimenta a sociabilidade, que gera os laços sociais que estabelecemos com os outros” (Rodrigues, 2010 [1994]: 21). Para o mesmo autor, inerente a este processo está a sua previsibilidade que tem como princípio fundamental, o princípio da intercompreensão.

Para uma melhor percepção das considerações finais que apresentarei de seguida, parece-me importante uma breve recapitulação de alguns dos assuntos anteriormente mencionados. Sintetizando: as ideologias são “concepções do mundo” que funcionam através do sujeito, que reúne em si mesmo um determinado *habitus* – situando-o assim numa determinada classe / fracção de classe –, e reunindo com isto um determinado *capital simbólico*. Este permite a obtenção de um poder – igualmente – simbólico, que actua na confirmação ou transformação de uma visão do mundo, e por conseguinte do mundo. O poder simbólico só se exerce se for ignorado, arbitrário; tal como as ideologias que existem no sujeito e são reconhecidas nas suas práticas, sem que este se aperceba do mesmo.

Estabelecendo as ligações necessárias com os exemplos de recepção que escolhi anteriormente mencionar, rapidamente os identificamos com o quadro teórico aqui apresentado. Recapitulando: consoante a relação simbólica do compositor - ou da prática performativa apresentada – com uma determinada classe (ou fracção de classe), o crítico que a ela pertence, veicula discursos em conformidade com as ideologias, com as concepções artísticas e do mundo, desses mesmos grupos sociais.

A comparação dos textos referentes à recepção das estreias das obras de Fernando Lopes-Graça e Joly Braga Santos é um indicador disso mesmo. Não obstante, o artigo de Mário Vieira de Carvalho “«Acção vivida» contra «acção imaginada»: música e resistência anti-fascista em Portugal” – presente na sua monografia *Razão e sentimento na comunicação musical* (1999) –, de certa forma complementa as considerações que fiz anteriormente sobre a mesma confrontação. No mesmo, o autor afirma que as diferenças entre as várias orientações da composição musical ao longo dos anos 40 e 50 do século XX, em Portugal, resultam do significado que os compositores deram ao conceito de música popular e das estratégias que os mesmos adoptaram para a incorporar na música erudita. Afirma o autor que “quase todos os compositores portugueses aderem então, em maior ou menor grau, ao folclorismo, o

que contribui para a destrinça de individualidades e atitudes muito diferentes com referência à arte, ao conceito de povo, ao Estado e à política. Enquanto compositor folclorista, Lopes-Graça estava, por exemplo, no campo oposto ao de Rui Coelho e ao de Joly Braga Santos” (Vieira de Carvalho, 1999: 190). No entanto, a consideração – quanto a mim – mais interessante neste caso é a que o autor faz de seguida – em nota de rodapé – sobre Joly Braga Santos: “Entre os compositores portugueses activos nos anos 40 e 50, Luís de Freitas Branco e Joly Braga Santos eram dos que menos se interessavam pelo folclore. Braga Santos sublinhava mesmo que o seu projecto era o de uma música nacional sem traços folclóricos. Com as suas obras cénicas *Viver ou morrer* (sobre libreto de João de Freitas Branco, 1952) e *Méropé* (sobre o drama de Garret, 1958), constituía uma clara alternativa a Rui Coelho” (*ibid.* 191).<sup>14</sup>

Igualmente reveladoras deste posicionamento estético / ideológico são as escassas referências de Fernando Lopes-Graça a Joly Braga Santos na já referida colecção que congrega a obra literária do primeiro. Não sendo considerações sobre o mesmo, constituindo apenas meras referências ao compositor como parte integrante de um meio musical lisboeta – juntamente com outros nomes – parece-me um factor a ter em conta nesta análise.

De certa forma, podemos estabelecer alguns paralelismos entre esta situação e a que concerne à recepção da estreia de *Porgy and Bess*, de Georges Gershwin. Não somente por esta ser igualmente uma obra que, de certa forma, se apropria de práticas musicais populares para as integrar na música erudita, mas pelas diferentes reacções que isto implica. Contudo, o que assinala a maior distinção existente entre os discursos de ambas as situações é a autoria das obras, ou seja, o peso de ser ou não um compositor português é bastante grande na desconstrução dos discursos dos críticos.

---

<sup>14</sup> São conhecidos vários textos onde Fernando Lopes-Graça faz referência a Rui Coelho e evidencia de uma forma muito clara as divergências estéticas e ideológicas entre ambos: basta referir a compilação dos textos, envoltos em polémica, que deram a origem ao volume *A caça aos coelhos e outros escritos polémicos* (1976), que integra a colecção Obras Literárias de Fernando Lopes-Graça. Não obstante, na monografia *Escritos musicológicos* (1977) – da mesma colecção –, o compositor afirma: “As tentativas [...] de Rui Coelho, que, depois de 1919, tem sido, praticamente, o único compositor contemporâneo a dedicar-se activamente à ópera, evidenciam consideráveis defeitos de construção e, apesar de merecedoras de consideração, não lograram ainda elevar o género a um nível que consiga impor-se iniludivelmente no quadro de cultura nacional” (Lopes-Graça, 1977: 156).



Neste sentido, o compromisso que os críticos têm com os compositores que fazem parte do seu meio musical é maior do que com outros que não reúnem estas condições. Ou seja, como consequência directa, existe um maior investimento nos seus discursos, a favor, ou contra, uma determinada figura que reúne um *capital simbólico* determinante para as práticas musicais que veicula – sendo que o crítico se identifica com as mesmas e proclama a sua afirmação em detrimento de outras. Este facto deve-se a vários factores, no entanto, quanto a mim aquele que adquire maior significado é o conjuntural: num período de prometidas reformas no São Carlos e de contestação ideológica e política do regime vigente, aqueles que se situam numa fracção declaradamente oposicionista, tendem a proclamar as práticas e os discursos daqueles que ideologicamente / esteticamente se inserem ou se aproximam do mesmo quadro.

## 5. FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

É comum ouvir-se falar da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) como paradigmática aquando do seu estabelecimento em Portugal, nos anos 50 do século XX. Apesar da validade desta afirmação, tendo em conta a conjuntura política e social da época onde “as oposições possíveis se manifestavam esporadicamente, quase sempre na clandestinidade e sempre sob ameaça”, era a cultura “sem liberdade, sem contradita, sem riscos, sem abertura ao mundo” (Barreto, 2007: 24), que – de certa forma – apresentava um carácter mais deficitário. Em suma, no desenvolvimento daquelas que eram as áreas mais ignoradas pelo Estado Novo – as ciências sociais e humanas e as artes – a acção da FCG é tida como fundamental.

Sendo a Fundação Calouste Gulbenkian a mais importante instituição privada portuguesa - no âmbito cultural -, desde a sua formação que se levantaram várias questões sobre a sua orientação ideológica e a importância atribuída às actividades no domínio musical. Um dos momentos em que se evidenciou o debate na imprensa sobre a gestão da actividade cultural da Fundação, foi o do fim da ditadura, entre 1970 e 1974.

Segundo Rui Vieira Nery – no artigo “Fundação Calouste Gulbenkian”, presente na *Enciclopédia da música em Portugal no século XX* (2010) -, desde o início que a Fundação teve o cuidado de nunca ultrapassar “os limites políticos implícitos de uma oposição moderadamente tolerável pelo regime” (Nery, 2010b: 537). O mesmo autor afirma ainda que, apesar da dinâmica sociocultural que a Fundação imprimiu no país – nomeadamente na atribuição de bolsas de estudo em Portugal e no estrangeiro a músicos e intelectuais, na programação artística, entre outros (características estas que assumiram particularmente uma ruptura com os pressupostos estéticos e ideológicos de uma ditadura) – uma crescente tendência mais moderadora nas práticas institucionais, fez com que a FCG fosse alvo de uma forte contestação quer no plano interno (dentro da própria Fundação), quer no plano externo (algumas figuras do

meio musical lisboeta), o que gerou um debate bastante intenso e empenhado na imprensa periódica da época.

Para António Pinto Ribeiro - no capítulo “Arte”, integrado na monografia *Fundação Calouste Gulbenkian. Cinquenta anos: 1956-2006* – todo este debate teve o seu epicentro logo após a Revolução de 25 de Abril de 1974<sup>15</sup>, ou seja, durante o chamado PREC (Processo Revolucionário em Curso). Para o autor, durante este período “a Fundação sofre uma primeira crise a vários níveis: de autoridade, de organização interna, de reconhecimento nacional e de orientação programática, bem patente nas discussões internas entre os órgãos decisores e também no emergente espaço público” (Ribeiro, 2007: 293).

É um facto que durante este período se assistiu a algo que pode ser intitulado de crise da FCG, conforme mencionado anteriormente. Talvez o período de maior destaque do mesmo tenha sido durante o mês de Março de 1975, onde os trabalhadores da Fundação decidiram protestar - através de uma greve - relativamente à sua exclusão, numa primeira fase, numa comissão constituída com a finalidade de debater e decidir a reestruturação das políticas culturais da FCG.

A este propósito, o jornal *Expresso* formula uma série de seis perguntas relacionadas com o funcionamento (passado e futuro) da FCG a vários intervenientes relevantes nas diferentes áreas de acção da mesma. No caso do Serviço de Música, os textos publicados são da autoria de José de Azeredo Perdigão (Presidente da FCG), Maria Madalena de Azeredo Perdigão (ex-Directora do Serviço de Música da FCG), José Blanco (Administrador dos pelouros Música e Internacional da Fundação), Mário Vieira de Carvalho (crítico musical) e Jorge Peixinho (compositor e musicólogo, ex-bolseiro da FCG).

Imediatamente antes de avançar com a exposição daquilo que cada um destes intervenientes defende relativamente ao funcionamento e às políticas culturais da Fundação, transcrevo o inquérito, enviado a todos, pelo editorial do *Expresso*:

---

<sup>15</sup> Citando o mesmo autor no já referido livro: “A década de 70 acabou por ficar marcada por dois acontecimentos, um internacional e outro nacional, que foram determinantes na vida da Fundação. O primeiro foi a grande crise do petróleo [...]. O segundo foi a Revolução de 25 de Abril de 1974, que ao instaurar no país um regime democrático, afectou toda a sociedade portuguesa, provocando grandes convulsões sociais que atingiram todas as instituições” (Ribeiro, 2007: 292)

1) Neste momento deverá a fundação continuar a cobrir todos os sectores ou definir prioridades? Concentrando-se num ou dois?

2) No contexto do nosso país será preferível a Fundação promover iniciativas suas ou deverá apoiar outras existentes (privadas ou do Estado)?

3) Que articulação considera igual entre a Fundação e os organismos governamentais? Propostas concretas.

4) O que tem a dizer sobre a política de bolsas até agora seguida (critério de atribuição, apoio ao bolseiro durante e depois, maneira de pôr a render o trabalho efectuado pelos bolseiros)?

5) Como concebe o apoio da Fundação aos artistas nacionais (encomendas, bolsas-subsídios, edição de obras , descoberta de novos valores, ensino)?

6) De que se fez até agora, no sector que lhe interessa (música ou cinema, teatro ou investigação, artes ou educação ou saúde), o que tem a dizer? O que propõe?

(“Suplemento Artes, Letras e Ciências” in  
*Expresso*, 8 de Março de 1975, p. IV).

As respostas que se seguiram no “Suplemento Artes, Letras e Ciências” do semanário *Expresso*, do dia 8 de Março de 1975 – numa rubrica intitulada “Que Gulbenkian temos? Que Gulbenkian queremos?” –, podem ser divididas fundamentalmente em dois grupos: um deles constituído por Mário Vieira de Carvalho e Jorge Peixinho, sendo que o outro, integra os restantes intervenientes – José de Azeredo Perdigão, Madalena de Azeredo Perdigão e José Blanco. Estes com duas visões distintas - e em vários pontos claramente antagónicas – no que diz respeito ao balanço das actividades do Serviço de Música da FCG até então, bem como nas soluções apresentadas para uma futura política em termos culturais.

Assim sendo, Mário Vieira de Carvalho começa a sua argumentação denunciando uma “gradual transformação da Fundação em empresa”. Esta afirmação tem como base, para além do balanço das actividades desenvolvidas pela FCG – como por exemplo, a programação dos Festivais Gulbenkian e a constituição de uma

orquestra, de um coro e de uma companhia de bailado -, a oposição entre os trabalhadores da Fundação e os seus administradores (situação que desencadeou uma greve, como já referi anteriormente):

Sabemos que quem vai estudar o plano de reestruturação da Fundação Gulbenkian é uma comissão constituída por três trabalhadores e três Administradores. Sabemos que a constituição dessa comissão se insere naturalmente na sequência de um processo que opôs os trabalhadores da Fundação aos seus Administradores (processo que se agudizou a ponto de dar origem a uma greve). Sabemos que este processo e aquela fórmula de conciliação consagram a existência, no interior da Fundação, de um antagonismo em tudo semelhante ao que, nas empresas privadas (de fim lucrativo), opõe o capital ao trabalho. É a Fundação a assumir-se como empresa

(Mário Vieira de Carvalho, “Suplemento Artes, Letras e Ciências” *in* *Expresso*, 8 de Março de 1975, p. IV).

Sugerindo que a referida comissão deve ter como finalidade a democratização da cultura e a “recuperação da sua missão de Fundação” através do incentivo das actividades culturais, esta deve assumir fundamentalmente um carácter subsidiário e não, como até então, um carácter de substituição ou sobreposição / anulação de recursos e de meios pré-existentes.

Não obstante, Mário Vieira de Carvalho afirma que apesar da contestação interna e da oposição entre trabalhadores e Administradores da Fundação, este caso ultrapassa a esfera das relações entre os mesmos:

A esfera em que o caso Gulbenkian deve ser equacionado e resolvido não é a dos conflitos de trabalho. O conflito não é entre administradores e trabalhadores. O conflito é entre a Gulbenkian-Fundação e a Gulbenkian-empresa. O conflito é entre a Gulbenkian e o estado.

(Mário Vieira de Carvalho, “Suplemento Artes, Letras e Ciências” *in* *Expresso*, 8 de Março de 1975, p. IV).

Assim, o já referido crítico musical, propõe uma participação activa de representantes de Departamentos do Estado relacionados de alguma forma com as actividades da Fundação, na sua reestruturação – bem como outros representantes qualificados, dentro dos cidadãos interessados.

Seguindo a mesma linha argumentativa, Jorge Peixinho propõe a nacionalização da FCG. Mais especificamente, para o compositor, a Fundação deveria ser dirigida colectivamente por aqueles a quem efectivamente esta se destina (artistas, cientistas, educadores, trabalhadores internos, etc.), “embora, como é evidente, sob um controle do Estado que asseguraria a indispensável coordenação com o (futuro) Ministério da Cultura” (Jorge Peixinho, “Suplemento Artes, Letras e Ciências” in *Expresso*, 8 de Março de 1975, p. IV).

No polo oposto encontram-se os restantes intervenientes nesta debate promovido pelo *Expresso*. Tanto José de Azeredo Perdigão, Madalena de Azeredo Perdigão, como José Blanco fundamentam os seus discursos, através de um auto-elógio, de um enaltecimento e enobrecimento das acções desenvolvidas - e dos serviços até então prestados - pelo Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian. O orgulho que estes últimos sentem com o trabalho desenvolvido pela instituição que representam e o sentimento de dever cumprido até à data, são notórios. Sob a premissa de que “só se ataca o que tem merecimento”, Madalena de Azeredo Perdigão aborda a questão da alegada política do tipo empresarial adoptada pelo Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian:

As pessoas que criticam a política dita empresarial da Fundação no domínio da música esquecem o pequeno pormenor que é a existência física do Centro Cultural da Avenida de Berna. [...]

A construção do Museu-Centro Cultural obrigou a Fundação Gulbenkian a tornar-se empresa.

(Madalena de Azeredo Perdigão, “Suplemento Artes, Letras e Ciências” in *Expresso*, 8 de Março de 1975, p. IV).

Considerando as monografias *História da Música* (1991), de Rui Vieira Nery e Paulo Ferreira de Castro, e *História da música portuguesa* (1992), de Manuel Carlos de Brito e Luísa Cymbron - obras de carácter histórico e generalista, que têm como objectivo fazer uma síntese cronológica de alguns acontecimentos, instituições, compositores, ente outros, da história da música portuguesa – os textos referentes à FCG surgem alinhados com os discursos supramencionados integrados no segundo grupo referido. Nestes, a argumentação é igualmente caracterizada pelo enaltecimento das actividades musicais que a Fundação Calouste Gulbenkian desenvolveu ao longo do tempo, reservando um papel de destaque à primeira directora do Serviço de Música da instituição – Madalena de Azeredo Perdigão – que exerceu essas funções entre 1956 e 1974:

O factor de maior impacto na construção daquilo que é hoje a vida musical portuguesa, foi indubitavelmente o conjunto de iniciativas promovidas, no âmbito da música, pela Fundação Calouste Gulbenkian (formada em 1956). Com o impulso dado por Madalena de Azeredo Perdigão, as iniciativas de carácter amplo multiplicaram-se, como os Festivais Gulbenkian (1957-1970), a constituição de uma orquestra própria em 1962 (conhecida como Orquestra Gulbenkian desde 1971), de um coro profissional (1964) e de um grupo de bailado, o estabelecimento de temporadas de concertos regulares nas salas construídas na sua sede (a partir de 1970), ... (Nery e Castro, 1991: 174 e 175).

O enaltecimento das políticas culturais desenvolvidas pela Fundação é igualmente visível na monografia de Brito e Cymbron atrás mencionada. Apesar da inclusão de outros aspectos inerentes às práticas desenvolvidas pela Fundação como a publicação e divulgação de música de compositores portugueses dos séculos XVI a XVIII – integrados na colecção *Portugaliae Musica* -, ou a atribuição de várias bolsas de estudo no estrangeiro, o argumento principal mantém-se:

O isolamento das décadas de trinta e cinquenta começará a ser quebrado pela progressiva abertura do país ao exterior e, no plano musical,

pela vulgarização dos *mass media*, a rádio, a televisão e o cinema. Mas sem dúvida um dos mais importantes factores de mudança na música portuguesa a partir dos anos sessenta foi o estabelecimento entre nós da Fundação Calouste Gulbenkian (1956) e, principalmente o incremento dado ao seu Serviço de Música por Madalena de Azeredo Perdigão. (Brito e Cymbron, 1992: 171).

Sendo esta apenas uma pequena parte de todas as questões envolvidas neste processo, um dos objectivos deste capítulo é fazer a *arqueologia* (Foucault) de todos estes discursos e, como tal, explorar as implicações de uma série de acontecimentos anteriores ao PREC e à Revolução de 25 de Abril de 1974 (entre 1970 e 1974) e que serviram de fundamento a uma grande quantidade de artigos - publicados nos periódicos da época - questionando da mesma forma o funcionamento da FCG. Estes servindo, posteriormente, para as considerações (sobretudo retrospectivas críticas e/ou balanços apontando para o futuro da Fundação) supramencionados e que irei abordar mais à frente.

Os temas levantados, principalmente no *Diário de Lisboa*, foram vários. Desde a (3.1.) programação dos Festivais Gulbenkian, (3.2.) à forma como – supostamente - a direcção da Fundação dificultou o desenvolvimento e/ou estabelecimento de alguns grupos recém-formados – o caso do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa – no meio musical português; (3.3.) ao funcionamento da orquestra da instituição (3.4.), bem como as suas supostas filiações ideológicas com o regime fascista, entre outros. Não obstante, o que todos têm em comum é a crítica ao funcionamento da instituição. Mário Vieira de Carvalho – num artigo que publica em Maio de 1974, no *Diário de Lisboa*, onde faz uma síntese de todos estes assuntos – afirma mesmo que para a direcção da Fundação, “o que contava já não era nem a música, nem a cultura, nem a salvaguarda dos fins institucionais da Gulbenkian: era tão-só a manutenção de um poder absoluto e discricionário nas mãos da directora do Serviço de Música” (*Diário de Lisboa*, Maio de 1974 in Vieira de Carvalho, 1974: 152).

Como tal, o objectivo central deste capítulo é a desconstrução dos discursos dos vários intervenientes neste(s) debate(s). Segundo Foucault, para a descoberta de uma unidade discursiva, talvez fosse primordial procurá-la “não do lado da coerência



dos conceitos, mas do da sua emergência simultânea ou sucessiva, do seu afastamento, da distância que os separa e, eventualmente, da sua incompatibilidade. Já não procuraríamos então uma arquitectura de conceitos suficientemente gerais e abstractos a fim de dar conta de todos os outros e de os introduzir no mesmo edifício dedutivo; tentaríamos antes analisar o jogo dos seus aparecimentos e da sua dispersão” (Foucault, 2005 [1969]: 65).

Neste sentido, é relevante considerar os mesmos discursos, por um lado, como integradores ou desintegradores de uma determinada classe ou fracção de classe, da qual fazem parte ou com o qual rivalizam (*cf.* Bourdieu, 2010 [1979]); e por outro lado, como uma mediação concebida através de relações recíprocas, locais e heterogéneas entre arte e público, através de meios, espaços, instituições, objectos precisos (etc.) - constituindo assim identidades, subjectividades e, como tal, grupos (ou sub-grupos) sociais (*cf.* Hennion, 2002: 80 e ss.). É igualmente importante nesta apreciação, determinar as implicações dos já referidos discursos, no funcionamento da própria instituição contra a qual se insurgiram.

#### 5.1. “O CONSUMO DO SENSACIONALISMO EM MÚSICA” E OS FESTIVAIS GULBENKIAN

Como já referi anteriormente, o estabelecimento da Fundação Calouste Gulbenkian em Portugal trouxe consigo enormes expectativas, nomeadamente, ao nível de um desenvolvimento do meio musical português que se apresentava bastante deficitário e desprovido de qualidade para ombrear com agrupamentos musicais vindos de outros países. De facto, e principalmente devido ao seu poderio financeiro, “o que a Fundação realiza pela música, em Portugal, torna-se no paradigma da actividade musical nacional, até meados da década de noventa do século passado” (Ribeiro, 2007: 285). O contributo para o desenvolvimento desta área leva então à criação de vários planos de acção que seguem várias direcções em simultâneo: desde a investigação e edição musicológicas, à formação de profissionais, a uma “programação musical com critérios de excelência e de actualidade” (*ibid.*, 284).

O crítico Mário Vieira de Carvalho, em Junho de 1970, num artigo intitulado “Retrospectiva crítica dos Festivais Gulbenkian”, leva a público a sua visão sobre os mesmos, através de três perspectivas, das várias possíveis: “a) a função informativa e formativa em termos de História da Música; b) a protecção e estímulo à música e aos músicos portugueses; c) a descentralização geográfica e social da cultura musical” (*Diário de Lisboa*, 1970 in Vieira de Carvalho, 1974: 13).

Assim sendo, – através de uma análise estatística da programação dos catorze Festivais Gulbenkian (de 1958 a 1970, inclusivé)<sup>16</sup> – Mário Vieira de Carvalho constata que o predomínio da música do período clássico e romântico - na grande maioria dos festivais - é uma constante, em prejuízo da música contemporânea e antiga. Apesar desta preponderância, o crítico afirma ainda que do ponto de vista informativo e formativo em termos de História da Música, “não existem critérios definidos de programação” pois ao longo de todos os festivais analisados “nem sequer se pode dizer que fosse dada ao público [...] a oportunidade de conhecer todos os aspectos fundamentais do romantismo”. Sendo este factor um indicador de uma clara “tendência para a rotina”, são as ausências de Bruckner, Mahler ou do Grupo dos Cinco, bem como, a omissão de algumas sinfonias de Beethoven e Brahms<sup>17</sup> que contribuem, como exemplos, para as afirmações já mencionadas (*cf. ibid.*: 14 e ss.).

Não obstante, o que parece mais inquietante nesta arguição é o facto da música contemporânea não ter um peso mais assinalável e, mesmo quando integrada nas temporadas do Serviço de Música da FCG, aparecer desarticulada e sem critério:

Alegar-se-á talvez que, se é certa esta imagem estatística, parecer desfavorável ao século XX, também não é menos certo que *qualitativamente* lhe vai sendo dado o devido relevo. Casos como os de Britten, Milhaud, Messiaen ou Penderecki – a quem a Fundação dedicou importantes espectáculos e até encomendou obras – serviriam de exemplo.

---

<sup>16</sup> Segundo o autor, a opção de não incluir o primeiro Festival Gulbenkian (1957) na sua análise, é explicada pelo carácter experimental do mesmo

<sup>17</sup> Mais especificamente “de Beethoven nunca apareceram nos programas a segunda e a quarta sinfonias; de Brahms omitiu-se sempre a terceira, e a quarta não é tocada desde há dez anos” (*Diário de Lisboa*, 1970 in Vieira de Carvalho, 1974: 19)

O argumento não procede. Uma coisa é estar aberto à arte contemporânea, outra implantar postiçamente num fundo de rotina elementos novos. Não admira, pois, que a produção do século XX surja desarticulada e com omissões imperdoáveis.

(*Diário de Lisboa*, 1970 in Vieira de Carvalho, 1974: 18)

As referidas “omissões imperdoáveis” atingem um nível de contestação mais elevado quando é individualizada a produção portuguesa contemporânea. Mário Vieira de Carvalho afirma mesmo que o panorama neste caso é “escandaloso”, salientando para este efeito a ausência, até então, de um destaque dado a Luís de Freitas Branco e Fernando Lopes-Graça nas programações dos sucessivos festivais.

Mais uma vez Fernando Lopes-Graça surge como paradigmático na argumentação do autor. Neste caso a sua quase completa ausência das programações dos Festivais<sup>18</sup> é referida em comparação com o estímulo dado a outros compositores estrangeiros supramencionados:

Nunca qualquer dos compositores portugueses contemporâneos beneficiou nem sequer de um centésimo dos cabedais esbanjados pela Gulbenkian com um Britten, um Milhaud, um Messiaen ou um Penderecki.

(*Diário de Lisboa*, 1970 in Vieira de Carvalho, 1974: 20)

Num artigo publicado pelo *Jornal do Comércio*, em Maio de 1971 – não a propósito dos Festivais Gulbenkian -, é notório o esforço do já referido crítico no enaltecimento das acções desenvolvidas por Lopes-Graça, de forma a “combater de fora a rotina reaccionária” da vida musical portuguesa daquele período:

Fernando Lopes-Graça lutou sozinho durante décadas contra o peso do Reino Cadaveroso. [...] Na qualidade de intérprete da sua própria música, ou

---

<sup>18</sup> “Apurámos que o volume da sua música, incluída no conjunto dos 14 Festivais, equivale a ¼ do programado, em um só Festival, com música de Britten” (*Diário de Lisboa*, 1970 in Vieira de Carvalho, 1974: 20)

polarizando à sua volta, em épocas sucessivas, alguns dos mais capazes instrumentistas portugueses, Lopes-Graça não beneficiou praticamente do apoio de ninguém. Resistir a pressões de toda a ordem tendentes a isolá-lo ou manietá-lo foi e é a regra da sua trajectória artística. Pode dizer-se que a maior parte da sua actividade se tem desenrolado à margem do circuito oficial do consumo da música e que, quando ela aí foi admitida, o foi como algo que se impõe de fora, como um corpo estranho de proporções ciclópicas impossível de ignorar.

(*Jornal do Comércio*, 1971 in Vieira de Carvalho, 1974: 28)

Assim como Joël-Marie Fauquet e Antoine Hennion, no livro *La grandeur de Bach: l'amour de la musique en France au XIX siècle* (2000) , referem que Bach - a sua história e a sua produção - e tudo o que este simboliza, se torna o “alfa e o ómega” de toda a música (cf. Fauquet e Hennion, 2000: 33 e ss.), parece-me importante salientar que, quanto a mim, o mesmo acontece neste período com Lopes-Graça, no que concerne ao meio musical português. As circunstâncias que podem explicar esta situação são sobretudo conjunturais, principalmente devido às políticas culturais veiculadas pelo Estado Novo, bem como a sua oposição – assunto que já desenvolvi no capítulo anterior, referente ao Teatro de São Carlos (cf. pp. 39 e ss.).

A questão do estímulo – ou da sua ausência - da música contemporânea em geral e da música contemporânea portuguesa em particular, deixa de ser um dos enfoques da análise que Mário Vieira de Carvalho faz relativamente à pretendida descentralização geográfica, por parte da FCG, dos seus Festivais de música – num artigo já mencionado, publicado no *Diário de Lisboa*, de Junho de 1970. Assim sendo, o mesmo crítico começa a sua análise desta questão sem fazer distinções dos conteúdos dos programas:

O crescimento relativo em Lisboa, Porto e outras cidades pode visualizar-se no gráfico nº5. Pareceu suficiente remontar a 1962, ano em que o volume de espectáculos nas outras cidades igualava o dos realizados na capital. A partir de então, o aumento vertiginoso destes deixa a perder de vista a chamada “província” sem que se vislumbre a vantagem cultural decorrente da saturação de acontecimentos musicais em Lisboa. Neste aspecto, o XIV

Festival excedeu todas as previsões, trazendo-nos, no espaço de um mês, 45 espectáculos diferentes (valioso contributo para dilatar, até neste domínio, a *macrocefalia* do País).

Temos, pois, que a almejada descentralização geográfica da música não passa, em termos de Festival Gulbenkian, de uma mera caricatura.

(*Diário de Lisboa*, 1970 in Vieira de Carvalho, 1974: 22)

Tendo exclusivamente em conta os artigos publicados na imprensa, uma resposta clara da Fundação Calouste Gulbenkian a esta crítica surge apenas após a Revolução de 25 de Abril de 1974, por parte da sua directora do Serviço de Música, Madalena de Azeredo Perdigão. A mesma, afirma na já referida rubrica do *Expresso* - de Março de 1975 – “Que Gulbenkian temos? Que Gulbenkian queremos?”, que a existência do Centro Cultural em Lisboa, sustenta a necessidade do centralismo. Na mesma ocasião, Madalena de Azeredo Perdigão expõe ainda as dificuldades sentidas pela FCG na sua pretensão de descentralização:

A penetração de formas de cultura evoluída, como são os concertos, é bastante fruste, e desproporcionada em relação ao valor da iniciativa e aos encargos que acarreta. Nem admira, pois trata-se de certo modo, duma colonização cultural, a que populações de precário desenvolvimento socioeconómico ficam alheias, quando não a rejeitam.

(“Suplemento Artes, Letras e Ciências” in  
*Expresso*, 8 de Março de 1975, p. IV)

Na análise destes discursos desfasados no tempo, mas com uma proximidade bastante particular, ressaltam essencialmente duas coisas: (1) por um lado, que uma resposta da FCG - relativamente às críticas que foram sendo feitas à programação dos seus eventos, no que à música diz respeito – apenas surge através da sua então directora do Serviço de Música, passados cinco anos; (2) por outro lado, a necessidade ideológica da promoção de uma determinada estética associada ao compositor Fernando Lopes-Graça.

Ainda de notar é o facto de que Madalena de Azeredo Perdigão, quando publica o artigo mencionado no *Expresso*, em Maio de 1975, já não exerce as funções de directora do Serviço de Música. Igualmente importante é realçar que, antes da revolução de 25 de Abril de 1974, os órgãos oficiais da FCG apenas por uma vez responderam às críticas de Mário Vieira de Carvalho no *Jornal do Comércio* e no *Diário de Lisboa*. Contudo, a resposta surge integrada num texto que não tem por objectivo abordar as críticas no que concerne à programação dos Festivais Gulbenkian. Surge no contexto de uma tentativa de esclarecimento de alguns problemas dentro da Orquestra Gulbenkian – que abordarei mais à frente, neste capítulo - por parte do Presidente da Fundação - José de Azeredo Perdigão -, no *Diário de Lisboa* de Agosto de 1973. Assim, o que foi escrito nesta instância não foi mais do que uma recusa ao comentário dos assuntos supramencionados, servindo inclusivamente – em termos discursivos – de algo a que poderíamos chamar “parágrafo de passagem” para outros assuntos considerados mais importantes:

Admitindo, sem qualquer restrição, que um crítico categorizado agindo de boa fé, analise e discuta, não só o mérito artístico dos concertos públicos a que assiste, mas também a maneira como os respectivos programas são organizados e até a orientação geral que preside à respectiva actividade; (...)

(*Diário de Lisboa*, 1973 in Vieira de Carvalho, 1974: 63)

Mário Vieira de Carvalho, numa carta aberta a José de Azeredo Perdigão que publica no *Diário de Lisboa* - na sequência da resposta do mesmo a todas as suas críticas - realça precisamente estes factores, ou seja: (1) o silêncio quase total dos órgãos administrativos da Fundação, ao longo dos primeiros anos da década de 1970; (2) quando o mesmo é quebrado, não é feito pela direcção do Serviço de Música - a quem se dirigem as suas críticas -, mas sim pela Administração da Fundação:

Na verdade, confesso-me um tanto enleado pelo facto de a nota assinada por V. Ex<sup>a</sup> proceder de uma deliberação do Conselho de Administração da Fundação Gulbenkian, que assim toma sobre si o encargo

de responder por actos da competência técnica do Serviço de Música. Isso criou uma situação triplamente delicada: a) Para o Serviço de Música, a quem o Conselho de Administração parece não atribuir autoridade técnica e administrativa suficientemente fortes para responder publicamente a críticas que lhe sejam dirigidas; b) Para o próprio Conselho de Administração, na medida em que, não podendo os seus distintos membros estar dentro dos assuntos musicais com profundidade e amplitude de perspectiva dos técnicos na matéria, pode ter deliberado na base de informações deficientes ou incompletamente elaborados; c) Para mim, que hesito ainda sobre a questão de saber quem será de facto visado nesta minha resposta: se o primeiro se o segundo dos referidos órgãos da Fundação Gulbenkian.

(*Diário de Lisboa*, Agosto de 1973 in Vieira de Carvalho, 1974: 77)

## 5.2. “IRROMPIMENTOS DE DENTRO DA PRÓPRIA ROTINA”, “MILAGRES” E GENEALOGIAS: A QUESTÃO DO GRUPO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA DE LISBOA.

Retomando um dos artigos supracitados de Mário Vieira de Carvalho, especificamente, aquele que é publicado em Maio de 1971 - no *Diário de Lisboa* –, percebemos claramente o *poder simbólico* (Bourdieu) da figura do compositor Fernando Lopes-Graça no meio musical português. No entanto, isto torna-se ainda mais claro se o contexto dessas afirmações for referido. Assim, o propósito desse mesmo artigo é a reflexão sobre um episódio de conflito entre o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa e a direcção da Fundação Calouste Gulbenkian – episódio esse que o crítico Mário Vieira de Carvalho intitulou de “A questão do «Grupo de Música Contemporânea de Lisboa»”.

O grupo é descrito como tendo um grande valor em termos colectivos, sendo que a proposta de um incentivo – por parte da FCG - ao seu estabelecimento no meio musical português, surge desde logo:

O Grupo apresentou-se pela primeira vez com esta designação no Festival de Sintra (1970) e em breve ganhou um lugar de grande relevo no

contexto sociocultural do nosso país. Músicos disseminados na mediocridade ou, quanto muito, na mediania de alguns dos conjuntos em que assenta a rotina musical lisboeta (a orquestra da E.N. e a orquestra de Câmara Gulbenkian), constituíram-se, sob a orientação de Jorge Peixinho (a personalidade mais notável da música portuguesa da geração recente), num agrupamento homogéneo, que se impôs à admiração de todos pela invulgar craveira interpretativa atingida na realização do repertório contemporâneo mormente o da Escola de Viena e correntes dela originárias.

*(Jornal do Comércio, Maio de 1971 in Vieira de Carvalho, 1974: 27)*

Mário Vieira de Carvalho, no seguimento da sua argumentação, faz questão de frisar que o estabelecimento de um grupo com estas características estéticas é da maior importância para o meio musical lisboeta deste período. Não obstante, a Fundação Calouste Gulbenkian, motivada pelo facto de alguns dos músicos que o compõem serem também músicos da sua orquestra, levanta algumas objecções à sua actuação em público noutro contexto que não o da orquestra Gulbenkian. Citando Mário Vieira de Carvalho:

Seria de esperar que [a Fundação] saudasse o aparecimento do Grupo, honrando-se por alguns dos respectivos componentes pertencerem à sua orquestra. Se o Serviço de Música da Fundação fosse dirigido por uma pessoa atenta aos valores que vão surgindo e que importa impulsionar, competente para avaliar, isenta para decidir, teria convocado imediatamente todos os elementos do Grupo, logo após a sua constituição, pedindo-lhes que apresentassem um plano de actividades, propondo-se dar-lhes o necessário apoio, estimulando-os a prosseguir. Mas não: em vez disso, o Serviço de Música, ou quem o dirige, amouou. [...] Fosse lá pelo que fosse, a verdade é que o amuo tem consequências extremamente graves: a extinção pura e simples do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa. [...] O argumento invocado é uma cláusula do contrato, que vincula os membros da orquestra de câmara Gulbenkian a actuar exclusivamente integrados nela, admitindo-se, a título excepcional, que actuam como solistas (ou em agrupamentos de formação solística) desde que para o efeito solicitem autorização ao Serviço de Música (este decidirá discricionariamente se sim ou se não)

*(ibid.: 30)*



Na minha opinião, esta tomada de posição por parte do crítico, tem implicações não só a um nível estético como também a um nível ideológico. O Grupo de Música Contemporânea de Lisboa propõe-se, desde a sua formação, a apresentar obras de compositores alinhados com as correntes estéticas decorrentes do pós-guerra. Estes compositores são facilmente integrados em escolas ou instituições como o IRCAM, ou a Escola de Darmstadt, que têm como um dos fundamentos da sua criação a institucionalização – ou, pelo menos, uma ideologização – de uma determinada estética. Assim sendo, reagem ao que aconteceu a compositores de gerações anteriores à sua, que foram perseguidos pelos fascismos europeus, tendo sido muitos deles, obrigados, a recorrer ao exílio. Mesmo os que não o fizeram, viveram perseguidos e assim obrigados a resistir constantemente a tentativas de isolamento, por parte dos regimes então vigentes.

Seguindo esta linha de raciocínio, parece-me que Mário Vieira de Carvalho vê a questão do Grupo de Música Contemporânea – na figura do seu mentor, o maestro, músico e compositor Jorge Peixinho – como uma tentativa de censura por parte da Fundação Calouste Gulbenkian ao estabelecimento do grupo, como já tinha acontecido na geração anterior destes músicos, com Lopes-Graça e outros, por parte do regime salazarista. O argumento é ainda mais válido recordando que toda esta argumentação foi iniciada com claras referências às acções do mesmo no sentido do desenvolvimento do meio musical português, bem como das sucessivas tentativas de isolamento através de um boicote às suas acções.<sup>19</sup>

Fernando Lopes-Graça, surge assim mais uma vez como figura de destaque nos discursos. As circunstâncias que podem explicar esta situação são sobretudo conjunturais e revelam um posicionamento ideológico de oposição às políticas culturais veiculadas pelo Estado Novo. Fernando Lopes-Graça, surgindo frequentemente nos discursos como epicentro, como polo unificador de uma determinada classe – ou fracção de classe – é assim visto, pelo grupo social onde se

---

<sup>19</sup> Neste sentido, Mário Vieira de Carvalho - na sua argumentação - recorda ainda que “a maior parte da actividade [de Lopes-Graça] se tem desenrolado à margem do circuito oficial do consumo da música e que, quando ela aí foi admitida, o foi como algo que se impõe de fora, como um corpo estranho de proporções ciclópicas impossível de ignorar”. O autor fala especificamente das iniciativas do Coro da Academia de Amadores de Música, ou dos concertos integrados nas temporadas da Sonata: “tudo acções tendentes a combater de fora a rotina reaccionária da nossa vida musical” (*Jornal do Comércio*, Maio de 1971 in Vieira de Carvalho, 1974: 28)

insere, como uma figura simbólica, ao ser identificado como o compositor que – de certa forma - inaugura e difunde os pressupostos estéticos e ideológicos pelos quais a música contemporânea em Portugal na segunda metade do século XX se deveria reger.

Como exemplo de oposição às políticas culturais veiculadas pelo Estado Novo assume um papel fundamental na argumentação acima referida. Neste sentido, os discursos desta fracção de classe, surgem integrando uma componente bastante forte de incentivo a uma tomada de posição relativamente às políticas culturais mais situacionistas – ou pelo menos, não alinhadas com as que se opõem a estas. Mário Vieira de Carvalho é bastante claro quanto a esta questão no final do artigo que se concentra nas reflexões sobre a questão do Grupo de Música de Contemporânea de Lisboa:

Quanto aos componentes do Grupo, talvez o incidente lhes traga uma salutar tomada de consciência em vários planos: artístico, profissional, ideológico. E Jorge Peixinho terá de definir-se mais inequivocamente. Se isso acontecer, nem tudo se perdeu: ganhar-se-á consciência do que há-de ser e como construir o amanhã. No fundo, é isto o mais importante. Não percamos um minuto.

*(Jornal do Comércio, Maio de 1971 in Vieira de Carvalho, 1974: 31)*

Perante estas críticas a direcção da Fundação Calouste Gulbenkian - por intermédio do seu presidente José de Azeredo Perdigão – defende-se com a referência às bolsas de estudo concedidas a Jorge Peixinho no estrangeiro; bem como, a inclusão do Grupo de Música Contemporânea na sua programação anual de concertos (temporadas de 1971/1972 e 1972/1973); e ainda, o patrocínio concedido ao Grupo na deslocação do mesmo ao Festival de Royan de 1972. Não obstante, refere que teve de tomar medidas relativamente à pretensão do Grupo na participação de outros eventos para os quais eram requisitados:

Como o Grupo de Música Contemporânea era composto na sua quase totalidade, por músicos da Orquestra Gulbenkian, como nos contratos

celebrados entre a Fundação e os membros da Orquestra, existe uma cláusula que torna a participação dos mesmos em outros grupos musicais em concertos públicos dependente de prévia autorização, só de conceder a título excepcional, como alguns dos membros da Orquestra Gulbenkian deixassem ostensivamente de cumprir a referida cláusula e porque, não obstante repetidas advertências, tais infracções se tornassem frequentes com manifesto prejuízo para a ordem do trabalho e disciplina da Orquestra Gulbenkian, a direcção do Serviço, ouvido o administrador do respectivo Pelouro em Maio de 1971, suspende, até nova decisão a concessão das necessárias autorizações (*sic*); Tratava-se efectivamente, não de uma proibição definitiva, mas, como se disse, de uma suspensão temporária de novas autorizações com vista a impôr respeito pelos contratos celebrados entre a Fundação e os componentes da sua Orquestra e salvaguardar os interesses superiores da primeira.

(*Diário de Lisboa*, Agosto de 1973 in Vieira de Carvalho, 1974: 71).

Jorge Peixinho, em Setembro de 1973, responde a estas afirmações por parte do presidente da Fundação Calouste Gulbenkian, rejeitando-as e criticando-as:

O Conselho de Administração da Fundação Gulbenkian afirma, logo de início, que é “inexacto que a Fundação haja negado o seu concurso ou comprometido o futuro do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa” (*sic*). Lá se a Fundação vai ou não comprometer o futuro do grupo não o sei, pois não sou profeta, mas já comprometeu razoavelmente o seu passado e o seu presente. [...]

A prova mais gritante do que acabo de expor reside no próprio documento da Fundação Gulbenkian, onde, a alturas tantas, explicitamente se pretende defender uma teoria particularmente aberrante: o condicionar a actividade artística, a iniciativa criadora e a liberdade de expressão dos músicos à sua condição burocrática de membros da Orquestra Gulbenkian. E o raciocínio seguido é, como assinala Mário Vieira de Carvalho, tipicamente o de uma empresa lucrativa. [...]

Tudo se passa como se o Serviço de Música concentrasse a sua acção musical em volta de um núcleo polarizador e centrípeto: a Orquestra Gulbenkian. Ora não interessa aqui discutir se a referida orquestra é boa ou

má, até é a menos má das orquestras portuguesas; isso não vem para o caso. O que está em causa fundamentalmente, são duas coisas: a) subordinação dos interesses artísticos e culturais à dominação burocrática, a que eu já me referi; b) a confusão de valores reinante no Serviço de Música, para quem o programa de rotina imposto à Orquestra Gulbenkian deve prevalecer sempre sobre a actividade livre e criadora dos seus músicos, sem atender, não só à autêntica realização humana e profissional destes, como também à importância e significado das suas realizações e iniciativas mesmo se estas constituem (ou poderão constituir) o mais sólido contributo histórico para a nossa cultura viva no domínio da música.

(*Diário de Lisboa*, Setembro de 1973 in  
Vieira de Carvalho, 1974: 88 e 89)

### 5.3. O “VERÃO QUENTE” DE 1973 E A CRISE DA ORQUESTRA GULBENKIAN

A questão do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa teve outras implicações para além das já expostas, tendo dado origem a um inquérito mais alargado – promovido por Mário Vieira de Carvalho, entre Maio e Outubro de 1973 – a vários músicos da Orquestra Gulbenkian. Os temas abordados foram vários: o regime e as condições de trabalho da orquestra; a inexistência de um órgão representativo com o intuito de agilizar as relações profissionais e artísticas; a atribuição de bolsas de estudo a músicos da orquestra; alguns condicionalismos dos concursos internos da orquestra; algumas demissões recentes; entre outros. Os intervenientes neste debate foram vários, desde alguns músicos / ex-músicos da orquestra – Álvaro Machado, António Oliveira e Silva, Manuel João Afonso, Carlos Franco e Luísa Vasconcelos -, ao Presidente da FCG – José de Azeredo Perdigão -, passando por Jorge Peixinho, por alguns críticos de música – Mário Vieira de Carvalho e Manuel de Lima -, e também pelo Sindicato dos Músicos.

Quanto a mim, é de destacar que na base destes discursos estão visões diferentes daquilo que é o papel a desempenhar pela crítica musical na sociedade e no meio em que está inserido. Neste sentido, a Fundação Calouste Gulbenkian considera que a função de um crítico não deve - nem pode - abranger aspectos relacionados com

o funcionamento interno da orquestra e com as políticas institucionais inerentes. Assim, José de Azeredo Perdigão - no texto que publica no *Diário de Lisboa* em Agosto de 1973 - afirma:

Considerando [...] que está absolutamente fora do âmbito das funções de um verdadeiro crítico musical envolver-se nas relações contratuais, económicas ou disciplinares, entre a entidade que organiza e mantém uma orquestra e algum ou alguns dos seus músicos que a constituem, porque tal é do foro das respectivas partes, de quem juridicamente as represente ou dos tribunais [...]

Considerando que, há muito, Mário Vieira de Carvalho, nas suas críticas, aproveita todos os ensejos para, de uma maneira acintosa e por vezes descortês, desvalorizar as actividades do Serviço de Música e ferir quem o dirige, por um lado, exagerando possíveis e naturais tendências e negando méritos e sucessos que a crítica imparcial, nacional ou estrangeira, expressamente reconhece e, por outro, esquecendo tudo quanto a Fundação, além da criação e manutenção da sua Orquestra tem feito em prol da música e dos músicos, em Portugal e no estrangeiro, o Conselho de Administração da Fundação delibera que a Directora do Serviço de Música não conceda a entrevista que lhe foi proposta

(*Diário de Lisboa*, Agosto de 1973 in Vieira de Carvalho, 1974: 63)

Por sua vez, Mário Vieira de Carvalho tem uma percepção diferente sobre as funções de um crítico musical. Estas não consistem apenas numa reflexão sobre os concertos, os músicos ou a programação das instituições, sendo, portanto, assim inseridas todas as questões que estão implicitamente relacionadas com o meio musical onde essas actividades se enquadram. Em concordância com o mesmo, o crítico afirma que a função do novo crítico musical é a de um “verdadeiro político da música”:

O Conselho não se apercebeu de que o crítico musical não é mais do que um jornalista especializado num determinado sector de actividade. Tudo quanto se relaciona com a música, seja sob de que ponto de vista for, pode

ser discutido e analisado na Imprensa. Porque é que os jornais haveriam de estar impedidos de promover a discussão e análise da situação socioprofissional dos músicos? Em que é que os músicos seriam menos dignos de respeito geral do que os ciclistas, ou os actores, ou os advogados, ou os empregados de tal ou tal ramo de comércio, que vêem os seus problemas específicos, de ordem profissional, económica, cultural, assistencial, tratados nos jornais?

É evidente que as relações contratuais, económicas, disciplinares que envolvem os músicos podem e devem, se é caso disso, ser discutidas na Imprensa. E não sei de ninguém mais indicado para impulsionar a discussão do que o crítico musical (não há-de ser o cronista desportivo nem o comentador de política internacional...).

Queira pois, V. Ex<sup>a</sup>, Sr. Dr. José de Azeredo Perdigão, alertar o conselho de Administração para o equívoco da sua definição de “crítico musical”. A este respeito, poderá V. Ex<sup>a</sup>, querendo, remeter os dinstintos administradores para um artigo publicado na revista *O Mundo da Música*, editado pela U.N.E.S.C.O. (nº 3 de 1972). [...] Se eu pudesse prever que o Conselho iria tomar posição sobre este assunto, tê-lo-ia habilitado com fotocópias desse artigo.

(*Diário de Lisboa*, Agosto de 1973 in Vieira de Carvalho, 1974: 81)

Na sequência destas considerações, Manuel de Lima mostra-se solidário para com o seu colega de profissão Mário Vieira de Carvalho, num artigo que publica no *Diário de Lisboa*, em Setembro de 1973:

A infelicidade com que o Conselho de Administração da Fundação Gulbenkian generalizou a função da crítica musical, na réplica ao inquérito feito por Mário Vieira de Carvalho sobre a crise da orquestra dessa instituição, impõe da minha parte, não só por solidariedade com a oportuna intervenção do meu colega, mas ainda como oficial do mesmo ofício que se sente atingido, vir repudiar publicamente semelhante tópico pelo que contém de imperativo para a informação. Isto para não dizer que contém um perigo maior, o da alienação de uma actividade complexa que, exercida com consciência profissional, se torna cada vez mais indispensável no desenvolvimento e progresso da cultura

(*Diário de Lisboa*, Setembro de 1973 in  
Vieira de Carvalho, 1974: 106 e 107)

Tendo como base os pressupostos supramencionados sobre a função do crítico como um dos agentes inseridos num determinado campo e grupo social – neste caso o musical –, o crítico Mário Vieira de Carvalho realiza uma série de entrevistas a músicos / ex-músicos da Orquestra Gulbenkian, com o intuito de perceber o propósito das suas demissões, bem como o funcionamento interno da orquestra. Assim, Álvaro Machado (ex-músico da orquestra gulbenkian - fagotista) começa por abordar as “grandes diferenças na remuneração”, entre os músicos estrangeiros da orquestra e os portugueses:

Durante os cinco anos que estive na Orquestra Gulbenkian (desde Janeiro de 1968 até há poucos dias) aprendi muito. Mas em contrapartida vim encontrar tremendas dificuldades, quer no plano das relações pessoais e funcionais, entre os membros da orquestra ou entre estes e o Serviço de Música da Fundação. Um dos aspectos mais graves, que cria um grande mal-estar no interior da orquestra é a discriminação com que os estrangeiros são tratados relativamente aos portugueses. Aqui, quero ressaltar a atitude dos meus colegas estrangeiros que, na maior parte dos casos, são inteiramente alheios a essa política de regalias discriminatórias exercida pelo Serviço de Música.

*(Diário de Lisboa, Maio de 1973 in Vieira de Carvalho, 1974: 45)*

Mais especificamente, o mesmo músico afirma que as discriminações de que os músicos portugueses eram alvo ultrapassavam a questão das diferenças nas remunerações:

Basta dizer que um instrumentista estrangeiro das primeiras estantes pode ganhar 15 (quinze) contos por mês, ao passo que eu, que ocupava na orquestra idêntica posição, nunca ganhei mais do que 11 (onze) contos. Além disso, quando a Gulbenkian organiza “tournées” com a orquestra é muito mais frequente convidar estrangeiros para solistas nos concertos do que portugueses. Isso representa um “cachet” suplementar que vem somar-se à remuneração normal. Para o Serviço de Música, os artistas portugueses,

mesmo quando sejam comprovadamente melhores do que alguns estrangeiros por ela contratados, são tidos por amadores.

(*Diário de Lisboa*, Maio de 1973 in Vieira de Carvalho, 1974: 42)

Carlos Franco (flautista da orquestra Gulbenkian e do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa) expõe a mesma situação, num artigo que publica no *Diário de Lisboa*, em Setembro de 1973. Segundo o mesmo, em Janeiro de 1972 houve uma revisão nos salários de todos os funcionários da Fundação com o intuito de elevar o salário mínimo geral e diminuir as diferenças existentes entre trabalhadores que desempenhavam o mesmo trabalho, ou seja, “repensar a estrutura de salários em ordem a dar cumprimento ao princípio de salário igual para trabalho igual”. Não obstante, o mesmo constata que:

Em 1971, os solistas estrangeiros de oboé, trompa e trompete (falo do caso que melhor conheço: o dos instrumentistas de sopro) recebiam anualmente mais trinta e dois mil escudos que os portugueses. Com a revisão de Janeiro de 1972, a diferença passou a ser superior a quarenta mil escudos.

(*Diário de Lisboa*, Setembro de 1973 in Vieira de Carvalho, 1974: 115)

Este facto levou a que Carlos Franco tomasse a iniciativa de escrever ao Serviço de Música sugerindo que o mesmo fizesse a sua passagem de primeiro para segundo flauta da orquestra, pois o seu vencimento mensal era igual ao de vários colegas seus que não eram solistas. O Serviço de Música da Gulbenkian justificou – em carta enviada ao músico Carlos Franco – as diferenças em termos de remuneração “alegando que os contratos com músicos estrangeiros eram de carácter transitório, sem quaisquer garantias quanto ao futuro e que, além disso, nos respectivos vencimentos se incorporava uma quantia destinada à deslocação e alojamento em Lisboa” (*ibid.*). Não obstante, o depoimento de Carlos Franco não fica por aqui:



Na mesma carta em que apresentava estas justificações, o Serviço de Música, referindo-se ao meu caso pessoal, esclarecia que eu tinha direito (nos termos do contrato) a ser 2º flauta permanente, assim como não teria direito a ser 1º. Acrescentava, porém, que, querendo eu ser 1º flauta permanente, bastaria dizê-lo, a fim de se estudar a hipótese de abrir concurso. [...] Mais tarde, já em Março deste ano [1973], verifiquei com surpresa que a nova revisão de vencimentos, então realizada, não me contemplava com qualquer aumento, nem a mim nem a mais três ou quatro colegas. [...] Nesta carta, O Serviço de Música comunicava-me a decisão de não me aumentar o vencimento, sem no entanto dar a esse respeito qualquer explicação.

(*ibid.*: 116)

No mesmo sentido, um ex-músico da Orquestra Gulbenkian - Manuel João Afonso (violinista) - aborda a suposta discriminação existente entre músicos portugueses e não portugueses. Não sendo exclusivamente a respeito das diferenças de remuneração, o mesmo expõe algumas particularidades de concursos nos quais participou:

...abrirá simultaneamente em Londres e Lisboa concurso para preenchimento do lugar de “concertino auxiliar”. Entretanto, o maestro Albert, ausente no estrangeiro, teria prometido o lugar a um violinista inglês. Este, porém, não pôde apresentar-se a concurso na data marcada. Entre os membros da orquestra que prestaram provas, quem ficou melhor colocado foi o Ilídio Gomes e eu. O maestro Albert tinha feito tudo para anular o concurso ou adiá-lo, o que não conseguiu, por já ser do domínio público. Em todo o caso, o júri decidiu não atribuir o lugar e abrir novo concurso três meses depois. Protestei desta decisão perante o Sr. Albert. Respondeu-me: “Se não está satisfeito, peça a sua demissão!”.

(*Diário de Lisboa*, Junho de 1973 in Vieira de Carvalho, 1974: 54)

No seguimento da sua argumentação, Manuel João Afonso expõe outro caso semelhante: o de António Reis Gomes (2º trompete). Este tomou conhecimento,

através de um jornal inglês, de um concurso para 1º trompete da orquestra Gulbenkian, que teria sido aberto em Londres. Assim, se quisesse participar no mesmo, teria de se deslocar a essa cidade prestar as respectivas provas, “por sua conta e risco” (*ibid.*: 55). Os exemplos não se esgotam com os supramencionados e também Luísa Vasconcelos (violoncelista) contribui para este debate, reforçando o sentimento de discriminação que alguns músicos da orquestra da fundação foram sentindo ao longo do período que permaneceram na mesma:

...constou que viria para a orquestra um violoncelista inglês. Fui chamada ao Serviço de Música. A directora disse-me que ninguém tinha um lugar certo na orquestra. Tanto ela como o maestro titular podiam dispor dos lugares em qualquer momento. E anunciou-me que eu passaria a ocupar o quarto lugar. Propus-me fazer uma audição em conjunto com o novo violoncelista, para mostrar a minha capacidade. Não aceitou a sugestão, pois, conforme então me disse, esse violoncelista já vinha contratado com a condição de ocupar o terceiro lugar.

(*Diário de Lisboa*, Setembro de 1973 in Vieira de Carvalho, 1974: 126)

De acordo com Foucault a divisão hierárquica em termos graduais funciona através de uma dualidade: (1) por um lado, “marcar os desvios, hierarquizar as qualidades, as competências e as aptidões”; (2) por outro lado, “castigar e recompensar” (cf. Foucault, 2010 [1975]: 174). Assim, o próprio sistema de classificação funciona como recompensa ou punição. Estabelecendo as necessárias ligações com os discursos supracitados parece-me visível a relação existente entre os mesmos e a argumentação teórica de Foucault relativamente aos sistemas de classificação e de divisão hierárquica.

Não obstante, José de Azeredo Perdigão afirma não existirem distinções claras e propositadas entre músicos portugueses e estrangeiros. Numa tentativa de valorização das condições contratuais da fundação que representa, justifica também as diferenças em termos salariais com as despesas relativas à deslocação e estabelecimento que os músicos estrangeiros teriam por se encontrarem Portugal, bem como pela sua integração na orquestra se enquadrar num regime de trabalho

temporário, ou seja, por um curto espaço de tempo. No entanto, os concursos mencionados anteriormente não são abordados pela Presidente da Fundação Calouste Gulbenkian no texto que publica em Agosto de 1973, no *Diário de Lisboa*:

As condições de trabalho da Orquestra são, quer no tocante à remuneração, quer às regalias acessórias, absolutamente satisfatórias, sem qualquer discriminação entre músicos portugueses e estrangeiros, além das que necessariamente poderão resultar da diferente categoria e méritos profissionais de cada um e da duração dos respectivos contratos de trabalho. Efectivamente: os músicos portugueses sem categoria de solistas ou chefes de naipe, após o período experimental, recebem ordenados-base que variam entre dez e doze mil escudos mensais; têm direito a quatro semanas de férias no Verão, uma semana de férias no Natal e alguns dias na Páscoa; podem utilizar a cantina a preços económicos; dispõem dos serviços clínicos da fundação; recebem no Natal uma gratificação igual a um mês de ordenado e, por ocasião das férias de Verão, uma outra gratificação correspondente a catorze, vinte e um ou vinte e oito dias de vencimento [...] e, desde que, atendendo ao tempo do bom serviço ingressam no respectivo quadro permanente, passam a gozar de todos os benefícios de um esquema de assistência criado pela Fundação para os seus servidores. [...] por sua vez os músicos estrangeiros, de idêntica categoria e a mesma antiguidade, auferem iguais vencimentos-base, acrescidos de um pequeno subsídio, a título de compensação de despesas de deslocação e instalação, mas, porque os seus contratos são a curto prazo e não é de presumir que se fixem no País.

(*Diário de Lisboa*, Agosto de 1973 in Vieira de Carvalho, 1974: 67)

Na continuação da análise das entrevistas realizadas por Mário Vieira de Carvalho a músicos e ex-músicos da Orquestra Gulbenkian é possível constatar outro factor importante para a mesma: um dos denominadores comuns de todos, é a crítica ao trabalho desenvolvido pelo maestro titular da orquestra da Fundação – Werner Andreas Albert. Para além da suposta discriminação que os músicos portugueses denunciam, relativamente a músicos não portugueses – o que por si só se traduz num

crescente mau ambiente entre ambas as partes -, é também o próprio trabalho do “Sr. Albert”, enquanto maestro, que é posto em questão. Citando Manuel João Afonso:

Dentro da Orquestra Gulbenkian há uns pequenos grupos que funcionam na base dos seus interesses particulares de privilegiados, perdendo de vista a solidariedade que deveria existir entre todos os membros da orquestra na defesa dos seus direitos e até na compreensão da missão que cabe a esta. Já nem falo dos “colegas” que se prestaram a colaborar como testemunhas de acusação nos processos disciplinares engendrados pelo Sr. Albert... [Este] é responsável, entre outras coisas, pela situação de protecção que criou a favor de certos elementos prejudicando as legítimas aspirações dos outros. Pelo seu isolamento deliberado em relação à cultura portuguesa: veio para cá ganhar um excelente ordenado e nada mais. Pela decadência da função artística da orquestra, a quem “impingiu” um repertório sem interesse e até muitas vezes mal escolhido, por exigir características sinfónicas que ela não tem. Pela criação de um ambiente repressivo, que culminou nos processos disciplinares.

(*Diário de Lisboa*, Junho de 1973 in Vieira de Carvalho, 1974: 55 e 56)

Os órgãos oficiais da Fundação Calouste Gulbenkian - por intermédio do seu Presidente - ao fazerem o contraponto destas críticas referem que o já referido descontentamento - relativamente a este assunto - de alguns músicos da orquestra, não é o sentimento geral. É, outrossim, uma excepção ao mesmo:

Outro ponto controvertido é o da direcção da Orquestra estar confiada ao maestro alemão Werner Andreas Albert, que alguns dos entrevistados entendem que há muito deveria ser substituído; ora, é óbvio que, seja qual for o seu “currículo”, o seu trabalho de maestro, designadamente algumas das suas interpretações, podem ser objecto de críticas, umas favoráveis, outras desfavoráveis, e assim tem sucedido com o maestro Werner Albert; mas também é indiscutível que a empresa ou instituição que contratou um maestro por determinado período de tempo, não pode, sob o pretexto de que há críticas que lhe são desfavoráveis, rescindir antecipadamente o respectivo contrato [...]. Sucede que o maestro Werner Albert foi escolhido,

em Abril de 1971, pela própria Orquestra [...], numa votação em que tomaram parte trinta e três votantes, dos trinta e seis componentes da Orquestra, os quais, por esmagadora maioria [...] lhe reconheceram, mais do que a qualquer outro, “qualidades de direcção”, “musicalidade”, “competência técnica” e “contacto humano”. [Conhecida a decisão da direcção do Serviço de Música e da Administração de não renovação do contrato com o maestro Albert], dezasseis componentes da Orquestra, uns estrangeiros, outros portugueses [...] escreveram, em 10 de Maio próximo findo, à directora do Serviço de Música, dizendo, textualmente [que lamentavam essa decisão] dado o apreço [que tinham pelo trabalho de Werner Andreas Albert].

(*Diário de Lisboa*, Agosto 1973 in Vieira de Carvalho, 1974: 69)

Apesar da saída do maestro Albert, em Agosto de 1973, a alteração do funcionamento da orquestra não é vista com muito optimismo. Se por um lado a actuação do mesmo é encarada como um dos principais factores para a criação de um mau ambiente no interior da orquestra, também a orientação institucional da Fundação Calouste Gulbenkian é vista como motivadora de tal situação. Neste sentido, António Oliveira e Silva afirma que:

A saída do Sr. Albert, uma vez expirado o contrato (o que acontecerá dentro de poucos dias) não resolve problema algum. O mal é das estruturas, do regime de trabalho da orquestra, do modo como funciona e é dirigido o Serviço de Música. Nas condições actuais, mesmo Tabachnik – que se anuncia ser o sucessor de Albert e é um maestro prestigiado, sobretudo nos meios de música contemporânea – não vai conseguir fazer nada. As relações acabarão inevitavelmente por se deteriorar até ao ponto de ele próprio tomar a iniciativa de sair, se não quiser correr o risco de se “queimar”.

(*Diário de Lisboa*, Junho de 1973 in Vieira de Carvalho, 1974: 52)

Uma das principais críticas feitas às políticas desenvolvidas pela fundação está na base desta argumentação. Esta refere-se aos processos disciplinares instaurados pelo Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian, sendo que, para tal, toma

como exemplos os casos de Álvaro Machado e António Oliveira e Silva – ambos alvos de processos disciplinares e despedimentos ou demissões. Segundo José de Azeredo Perdigão os despedimentos de ambos devem-se ao facto destes criarem um mau ambiente na orquestra através de “demonstrações de provocação e falta de respeito e consideração pelos superiores hierárquicos, geradores de um clima de desagregação, em tudo contrário aos interesses da Orquestra – unidade em que, de maneira particularmente sensível, se exige um espírito de grande solidariedade e relação muito cooperante” (*Diário de Lisboa*, Agosto de 1973 in Vieira de Carvalho, 1974: 64 e 65). Individualizando as justificações dadas para os despedimentos de ambos, as mesmas, ficam ainda mais claras:

Álvaro Leite Machado foi demitido porque, como se lê no relatório do respectivo processo disciplinar e se teve por provado, o mesmo ofendeu, grandemente, por palavras, um seu superior hierárquico da mais elevada categoria, recusou-se a dar-lhe explicações quando para tanto, foi aconselhado e ainda porque, como ele próprio confessa, “tem um temperamento impulsivo e assaz violento no seu contacto social” (*sic*) [...]; por sua vez, António de Oliveira e Silva foi demitido porque, como no respectivo acórdão se assinala, “o processo demonstra, de maneira iniludível, a existência de factos graves na conduta do empregado os quais tornam praticamente impossível a subsistência das relações de trabalho que integram a hipótese legal de *justa causa* de despedimento”.

(*ibid.*: 64)

Michel Foucault, na análise que faz sobre as implicações do poder disciplinar e as circunstâncias em que este se aplica, afirma que uma das características mais valorizadas na aplicação do mesmo é o exame. Este “cercado de todas as suas técnicas documentárias, faz de cada indivíduo um ‘caso’: um caso que ao mesmo tempo constitui um objecto para o conhecimento e uma tomada para o poder. [O caso é assim] o indivíduo tal como pode ser descrito, mensurado, medido, comparado a outros e isso em sua própria individualidade; e é também o indivíduo que tem que ser treinado ou retreinado, tem que ser classificado, normalizado, excluído, etc. [...] Os

procedimentos disciplinares [...] fazem dessa descrição um meio de controlo e um método de dominação” (Foucault, 2010 [1975]: 183).

A este respeito, a entrevista que Álvaro Machado concede a Mário Vieira de Carvalho é igualmente reveladora destas características dos procedimentos disciplinares, ou seja, o carácter punitivo dos mesmos, no sentido de que “o que pertence à penalidade disciplinar é a inobservância, tudo o que está inadequado à regra, tudo o que se afasta dela, os desvios” (*ibid.*: 172). Citando Álvaro Machado a propósito do seu pedido de demissão:

O que me levou a apresentar em dada altura o pedido de demissão não foi o processo disciplinar. Aconteceu, sim, que a partir de certo momento deixaram de ser observados os meus direitos contratuais, pois, sem o meu consentimento passaram a destinar-me na orquestra sempre a parte de 2º fagote, quando tinha um contrato de 1º fagote solista “alternanti”. Para justificar esta alteração ao contrato, o Serviço de Música invocou o pretexto de eu ter um processo disciplinar pendente.

(*Diário de Lisboa*, Maio de 1973 in Vieira de Carvalho, 1974: 45 e 46)

Neste sentido, o depoimento de António Oliveira e Silva pode ser igualmente integrado nesta argumentação. Através de um episódio relatado onde foi alvo de “admoestação” por parte da direcção do Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian, afirma que o mesmo tem “uma grande preocupação em anular o sentido crítico” dos seus funcionários:

Durante a minha permanência na orquestra Gulbenkian verifiquei que há uma grande preocupação em anular o sentido crítico dos funcionários ou a menor veleidade que eles tenham de exprimir uma opinião. Qualquer atitude, por mais anódina que seja, é logo vista com olhos suspeitosos. Basta dizer que um dia fui chamado à directora para ser admoestado [...] porque lhe tinham ido contar (a espionagem certamente...) que eu estava a ler o jornal quando assistia a um dos econtros-debates sobre música contemporânea realizados no Auditório Dois. [...]

Eu estava a ler o jornal, mas não estava a incomodar ninguém. “A ler o jornal dentro da Fundação?” [...] Foi-me dito que, como funcionário da Fundação eu tinha obrigação de me identificar totalmente com as realizações daquela instituição mesmo quando delas discordasse. Será que se pretende criar nos funcionários da fundação uma mística gulbenkiana?

(*Diário de Lisboa*, Junho de 1973 in Vieira de Carvalho, 1974: 51)

Segundo Foucault – na sua monografia *Vigiar e Punir: nascimento da prisão* - “o poder disciplinar é com efeito um poder que, em vez de se apropriar e de retirar, tem como função maior «adestrar»; ou sem dúvida adestrar para retirar e se apropriar ainda mais e melhor. Ele não amarra as forças para reduzi-las; procura ligá-las para multiplicá-las e utilizá-las num todo. Em vez de dobrar uniformemente e por massa tudo o que lhe está submetido, separa, analisa, diferencia, leva seus processos de decomposição até às singularidades necessárias e suficientes. [...] A disciplina «fabrica» indivíduos; ela é a técnica específica de um poder que toma os indivíduos ao mesmo tempo como objectos e como instrumentos do seu exercício” (Foucault, 2010 [1975]: 164). Em suma o que pertence à penalidade disciplinar é tudo o que se afasta da regra, os desvios, sendo que o seu principal objectivo é reduzi-los, devendo ser, portanto, essencialmente correctivo. Integrando esta problemática exposta por Foucault nesta análise podemos afirmar que o seu entendimento de poder é passível de ser identificado num panorama mais alargado, em estratégias específicas de dominação estabelecidas pela sociedade e/ou pelas instituições, e que não são apenas exclusivas dos regimes ditatoriais, mas sim do próprio indivíduo como ser social e, como tal, da própria organização e construção dos modelos sociais desde, sensivelmente, o século XVIII.

António Oliveira e Silva afirma que todas estas situações começaram por ter consequências maiores - em termos punitivos e persecutórios – após o já abordado caso do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa. Talvez por isso, Jorge Peixinho aborde esta questão dos processos disciplinares e despedimentos de músicos da Orquestra Gulbenkian num artigo que publica no *Diário de Lisboa*, de Setembro de 1973:



Mas em que mundo e em que século vivemos, Santo Deus? Numa época em que se trabalha para uma sociedade igualitária e justa, como é que ainda se podem invocar “argumentos” tais como “respeito aos superiores hierárquicos” e quejandos? Será que uns tantos não poderão passar de músicos (não deixa de ser curiosa a concepção pejorativa do Conselho de Administração da Fundação Gulbenkian em relação à nossa classe), enquanto que uma elite está fadada para os mais altos desígnios da vida nacional, como, por exemplo, ser-se Administrador da Fundação Gulbenkian? [...] O que é mais grave, revoltante mesmo, é o facto de esses “argumentos” de autoridade não se limitarem a uma simples tomada de posição (bem reveladora da ideologia comum à classe dominante deste país), mas sim constituírem pretexto para sanções tão arbitrárias quanto nada abonatórias para aqueles que as sancionam: despedimento de músicos, processos disciplinares, etc.

(*Diário de Lisboa*, Setembro de 1973 in Vieira de Carvalho, 1974: 93 e 94)

Perante estes casos, também o Sindicato dos Músicos tomou uma posição pública, através do *Diário de Lisboa*, em Setembro de 1973. Numa curta nota, a posição do mesmo é no sentido de um incentivo ao debate público destes assuntos e da completa disponibilidade para receber todos os músicos interessados e, se for caso disso, intervir com o intuito de uma mediação na resolução da situação. Esta nota gerou uma reacção por parte de Manuel de Lima no sentido de valorizar todo este debate impulsionado por Mário Vieira de Carvalho:

Por todos estes motivos, a “desobediência” de Mário Vieira de Carvalho em ter saído do âmbito de um verdadeiro crítico musical<sup>20</sup>... trouxe apreciáveis vantagens. A par do esclarecimento das incidências internas da Orquestra Gulbenkian, e da denúncia dos elementos contrafactores que a dirigiam, deu-se o despertar do Sindicato dos Músicos, há tantos anos caído no silêncio e que vem agora dar sinal de vida.

(*Diário de Lisboa*, Setembro de 1973 in Vieira de Carvalho, 1974: 113)

---

<sup>20</sup> Com o objectivo de conferir o devido carácter irónico deste excerto do mesmo texto, lembro as considerações de Manuel de Lima no início deste capítulo, a propósito do papel a desempenhar por um crítico musical.

Relativamente à “crise da orquestra gulbenkian” outra das questões abordadas pelos músicos e ex-músicos da mesma no que às políticas institucionais da fundação diz respeito foi o da concessão de bolsas de estudo no estrangeiro para aperfeiçoamento das suas aptidões enquanto membros da orquestra. Recordando a questão do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, José de Azeredo Perdigão, defende-se das críticas atrás expostas através da concessão de várias bolsas de estudo no estrangeiro a músicos que integravam o grupo, nomeadamente a Jorge Pexinho. Neste sentido, Álvaro Machado justifica a razão por ter rejeitado várias dessas bolsas:

O Serviço de Música ofereceu-me várias bolsas (quase sempre para pequenos cursos de férias com duração de um mês) que entendi não dever aceitar. As relações de dependência que o Serviço de Música cria a quem aceita uma bolsa tornam-se extremamente onerosas, não direi no plano material mas no plano ético. Imagine o que é um músico trabalhar onze anos na Orquestra Gulbenkian, dar o melhor do seu esforço, aceitar uma bolsa, e, mais tarde – após ter sido obrigado a demitir-se por elementares razões de verticalidade artística e profissional – ver atirarem-lhe à cara os benefícios que a Fundação lhe proporcionara durante esses onze anos (em documento assinado pelo Presidente do Conselho de Administração). Refiro-me ao caso de Manuel João Afonso que acabou por trocar a Orquestra Gulbenkian pela IBM. Será que perante a Gulbenkian os músicos portugueses não têm dignidade de artistas profissionais, de trabalhadores? Será que para a Fundação eles não passam de uns “pobres diabos” que têm de ficar eternamente gratos pelas esmolas que lhes concedem?

*(Diário de Lisboa, Maio de 1973 in Vieira de Carvalho, 1974: 43)*

5.4. “...NASCEU MAIS UMA DITADURA MUSICAL A ACRESCENTAR ÀS OUTRAS QUE JÁ EXISTIAM NO NOSSO PAÍS”: AS SUPOSTAS FILIAÇÕES IDEOLÓGICAS DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN COM O REGIME FASCISTA

Todos os casos expostos anteriormente confluem para uma das acusações mais frequentes de Mário Vieira de Carvalho à Fundação Calouste Gulbenkian, ao longo

deste período. A mesma é sucintamente referida na seguinte afirmação do crítico musical:

Infiltrada pelos vícios que entretanto foi colhendo do fascismo (reforçados pela presença na administração de alguns corifeus do regime), a Fundação fechava-se cada vez mais sobre si própria, cúmplice dos governos de Salazar e Caetano, cuja política financiava e ao mesmo tempo senhora de uma autoridade que, no seu domínio, queria tão indiscutida e discricionária como a desses governos. O Serviço de Música da Fundação assentou exclusivamente na vontade da sua directora, que só tinha que dar contas ao Presidente do Conselho de Administração. Deste binómio nasceu mais uma ditadura musical a acrescentar às outras que já existiam no nosso país.

(*Diário de Lisboa*, Maio de 1974 in Vieira de Carvalho, 1974: 152)

Nos textos que publica são comuns algumas críticas ao funcionamento do Serviço de Música da Fundação e às políticas culturais orientadoras do mesmo. Como tal, a denúncia de que o Serviço Gulbenkian dirigido por Madalena de Azeredo Perdigão esteve sempre “mais cioso da sua autoridade do que do cumprimento da sua missão cultural”, regendo-se pelo mais “alto critério da burocracia” e actuando através do “doce ‘charme’ do exercício de um poder discricionário”, é uma constante. Não obstante, o que leva o autor a afirmar mais fervorosamente as ligações da Fundação Calouste Gulbenkian com o regime fascista é o carácter não-subsidiário desta instituição, actuando assim como um elemento de sobreposição aos organismos já existentes no meio musical português. Segundo o autor, o reflexo mais óbvio e imediato destas políticas - deste “imperialismo cultural”, desta “mentalidade empresarial” – foi a extinção do pluralismo de iniciativas no meio musical do nosso país. Mais concretamente, Mário Vieira de Carvalho dá os exemplos da criação da orquestra, do coro e do grupo de bailado da Gulbenkian como principal motivador desta situação:

A missão de uma Fundação é antes de mais subsidiar. [...] Uma Fundação não se destina a transformar-se no que falta, mas a criar condições

financeiras para o que falta surja. [...] No caso da música passou-se precisamente o inverso: a directora do serviço, com o beneplácito dos administradores, criou uma orquestra, um coro, um grupo de bailado no interior da própria Fundação e por ela directamente geridos e administrados. A Gulbenkian, enquanto proprietária da orquestra, do coro e do grupo de bailado, é a Gulbenkian-Empresa, que recebe financiamento para se manter da Gulbenkian-Fundação. Como na música quem decide da Gulbenkian-Fundação é a mesma pessoa que decide da Gulbenkian-Empresa, logo se vê onde passou a residir o vício: a Gulbenkian-Fundação começou a servir preferencialmente os interesses egoístas da Gulbenkian-Empresa. Concretamente, a D. Madalena Perdigão perdeu toda a objectividade em relação aos problemas que afligiam globalmente a vida musical portuguesa [...]. Os seus espectáculos, os seus concertos, com a orquestra, o seu coro, o seu grupo de bailado, nos seus auditórios da Avenida de Berna, absorviam quase inteiramente as atenções da Fundação. Tudo o mais, para a Fundação, passou a ser secundário.

(*Diário de Lisboa*, Maio de 1974 in Vieira de Carvalho, 1974: 154 e 155)

No mesmo sentido, João de Freitas Branco - enquanto Presidente da Juventude Musical Portuguesa -, num texto que publica na secção de crítica a espectáculos musicais dos números 27-28 da revista *Arte Musical* (Fevereiro, 1970) afirma que apesar da grande qualidade imprimida nos Festivais Gulbenkian de música – contribuindo para isso, entre outros, as actuações da Filarmónica de Berlim, com Herbert Von Karajan – “o regime de livre concorrência entre as organizações poderosas e as que vivem na penúria” é preocupante:

À medida que alguns organismos oficiais e a Fundação Calouste Gulbenkian intensificam a sua promoção de espectáculos musicais, as associações vão conhecendo mais dificuldades. [...] Já uma vez sugerimos um entendimento das instituições promotoras de espectáculos musicais, segundo o qual os recitais e concertos pelos intérpretes célebres seriam um quase exclusivo de certas associações, enquanto os organismos oficiais e a Fundação Calouste Gulbenkian se ocupariam mormente da revelação de obras, com toda a possível colaboração de solistas e conjuntos portugueses.

(*Arte Musical*, Nº27-28, 1970: 116 e 117)

Para João de Freitas Branco, o principal problema seria o contínuo decréscimo de vários “focos de produção musical” em Portugal. No entanto, Madalena de Azeredo Perdigão justifica a criação da orquestra, do coro e do grupo de bailado através da inexistência de meios de qualidade suficiente no nosso país:

Devo dizer-lhe que a fundação da orquestra, do coro e do ballet não constavam desse esquema, pois a ideia da respectiva criação surgiu a pouco e pouco, à medida que fui verificando as lacunas do meio musical português [...] O recurso sistemático à colaboração de agrupamentos estrangeiros parecia-me errado e nada dignificante da cultura portuguesa.

(Madalena de Azeredo Perdigão *in* Ribeiro, 2007: 283)

Fazendo o contraponto entre as citações de João de Freitas Branco e Madalena de Azeredo Perdigão, parece-me evidente que os dois tinham duas formas diferentes de encarar o meio musical onde se inseriam. Se o primeiro reconhecia competência nos organismos já existentes, nem que fosse, para receberem subsídios da Fundação Calouste Gulbenkian para, cada vez mais, se aperfeiçoarem, a segunda não o reconhece e vê na criação de novas estruturas a única alternativa à frequente contratação de agrupamentos estrangeiros. Mário Vieira de Carvalho, num artigo que publica no *Diário de Lisboa* em Julho de 1972, aborda também esta questão:

Minimizando talvez excessivamente o papel de entidades associativas, como por exemplo, a Juventude Musical Portuguesa, o Círculo de Cultura Musical, a Academia de Amadores de Música, etc, e permanecendo (quem sabe por motivos alheios à sua vontade) na expectativa quanto aos problemas mais instantes da cultura musical no nosso país dependentes da acção directa de entidades oficiais (Emissora Nacional, Conservatório Nacional, Teatro de S. Carlos, etc.), a Fundação apareceu essencialmente como uma terceira força actuando sobretudo através do mecanismo da concorrência: a) concorrência às orquestras existentes, pela criação de uma nova orquestra, concorrência aos coros semiprofissionais existentes pela criação de um novo coro; b) concorrência às entidades oficiais e privadas promotoras de concertos, pela realização de toda a casta de espectáculos

musicais; c) concorrência às salas de espectáculos pela edificação de novas salas. Quer dizer: ao longo dos anos, a actividade musical da Fundação tendeu a desenvolver-se em círculos concêntricos de área cada vez menor até coincidirem praticamente com o espaço ocupado em Lisboa pelo Palácio da Avenida de Berna. No fundo, o programa musical da fundação não foi tanto – como competeria a uma fundação – o de impulsionar, expandir e abrir novas perspectivas ao que já existia, como antes o de se substituir a isso.

(Diário de Lisboa, Julho de 1972 in Vieira de Carvalho, 1974: 38)

## 5.5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na base destes debates estão concepções diferentes dos vários aspectos que deles directamente decorrem, ou seja, formas diferentes de abordar o campo social onde se inserem e as políticas culturais que nele devem ser implementadas e/ou fomentadas. Assim, um determinado tipo de repertório impõe-se perante outros; as noções daquilo que deve ser um crítico musical opõem-se; a burocracia, a disciplina e o cumprimento de contratos, de regras, rivaliza com o estímulo do livre ímpeto criativo; o carácter subsidiário da Fundação opõe-se ao da criação de novas estruturas próprias; entre outros. Como já referi anteriormente, as ideologias são concepções do mundo (Althusser). Parece-me evidente que todos os discursos atrás mencionados têm um peso ideológico que não pode deixar de ser considerado: seja pelo próprio conteúdo dos mesmos, pelas claras referências a uma oposição ao regime ditatorial vigente ou pelo capital simbólico dos autores (directa ou indirectamente) dos mesmos.

Os discursos – ou nalguns casos a sua ausência – referentes à instituição Gulbenkian, bem como as suas acções, são assim integrados numa lógica de comparação com as políticas culturais veiculadas pelo Estado Novo bem como às práticas de censura e de punição do mesmo. No mesmo sentido de que Foucault aborda as estratégias e os processos de dominação e de punição como sendo, em grande medida, um resultado da sociedade onde o indivíduo se insere - ao ponto de deixarem de ser as instituições e os instrumentos de exercício do poder a aplicá-las, passando estas a ser aplicadas pelos próprios indivíduos, de uma forma inconsciente -,

também Norbert Elias – na sua monografia *O processo civilizacional: investigações sociogénicas e psicogénicas* (2006 [1939]) – afirma sensivelmente o mesmo: “Verificamos [...] que o processo de civilização é uma alteração do comportamento e da sensibilidade humana numa direcção bastante definida. Mas é evidente que essa alteração, essa «civilização», não foram indivíduos que, em determinado momento no passado, intencionalmente a preparam e gradualmente levaram a efeito de forma muito consciente e «racional», recorrendo a medidas apropriadas. É óbvio que a «civilização» não é, como o não é a «racionalização», um produto da *ratio* humana ou o resultado de uma planificação calculada a longo prazo. [...] No seu conjunto, acontece sem ser planeada. Mas acontece, não obstante, com uma ordem particular. Vimos já em pormenor [...] como, por exemplo, as coacções exteriores se transformam em autocoacções. [...] Essa transformação é algo mais do que uma mudança sem estrutura e caótica” (Elias, 2006 [1939]: 619 e 620).

Neste sentido, as estratégias de dominação a que faço referência são simbólicas e são produzidas e reproduzidas pelas sociedades através de instituições e/ou estruturas que têm como uma das principais características a “camuflagem” da sua acção directa nos indivíduos. Ou seja, para diversos domínios, instituições como a escola, a igreja e a família interagem com os sujeitos individuais de forma a considerá-los simultaneamente como objectos e instrumentos da sua acção. Uma das estratégias de dominação com maior enfoque ao longo de todo este capítulo é a hierarquização, sendo que, no que concerne à especificidade destes casos, a mesma pode ser subdividida, essencialmente, em três categorias:

- (1) Dos sistemas. Sendo o mais óbvio de todos, é referente à própria organização das instituições - neste caso, da Fundação Calouste Gulbenkian - através da distribuição hierárquica dos seus órgãos oficiais – Presidente, Administradores, Directores de Serviços, Funcionários;
- (2) Das estruturas. O que está inerente à organização de estruturas como uma orquestra, é um reflexo de várias das estratégias de dominação estabelecidas pelas sociedades. O enfoque desta reflexão está nas particularidades da Orquestra Gulbenkian e da sua hierarquização, ao longo dos últimos anos do regime ditatorial em

Portugal. Desta forma, as questões de processos disciplinares, despedimentos e várias imposições por parte dos órgãos oficiais da fundação a alguns músicos da sua orquestra, podem ser assim encarados como uma estratégia de dominação hierárquica dos indivíduos enquanto funcionários de uma instituição, neste caso, a Fundação Calouste Gulbenkian.

(3) Dos públicos. Na monografia *Fundação Calouste Gulbenkian: cinquenta anos (1956-2006)*, António Barreto, na introdução do livro, afirma que “o carácter elitista dos frequentadores das actividades da Fundação parece particularmente acentuado no caso da música erudita: mais de 70 por cento possuem um curso superior. Curioso é ainda verificar que estes melómanos quase reduzem aos concertos da Fundação a sua frequência de concertos e espectáculos” (Barreto, 2007: 52). Tratando-se de um público fiel é comum ouvir-se falar dos mesmos como *habitués*. Esta designação, por si só é reveladora do carácter hierarquizante do seu capital simbólico e do seu *habitus*, formando assim grupos - ou sub-grupos - que são identificados por várias razões como tal. Não obstante, o mais importante nesta instância é que são identificados por assistirem frequentemente aos concertos das sucessivas temporadas da Gulbenkian.

Todos os discursos anteriormente abordados, bem como as inerentes estratégias de dominação através da hierarquização (de pessoas, repertórios, etc.), do controlo, da punição, entre outros, não são exclusivos da Fundação Calouste Gulbenkian, nem tão pouco desse tipo de instituição de âmbito cultural – como também não serão exclusivos de um estado ou de um determinado modelo de estado. Claro que a conjuntura onde a mesma se insere define as suas especificidades, não obstante, podemos estabelecer alguns paralelos com outras instituições coexistentes no tempo, embora inseridas noutros contextos. Tomando como exemplo a monografia de Georgina Born sobre Pierre Boulez e o IRCAM – *Rationalizing Culture. IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde* (1995) -, podemos perceber que na tentativa de institucionalização de uma determinada estética associada ao compositor e director dessa mesma instituição, o mesmo seja encarado como um “autor-herói” (cf. Born, 335 e ss.) - enquanto sujeito individual e visto como



um dos símbolos – senão mesmo o símbolo - das políticas culturais da instituição que representa e, neste caso, dirige.

A conjuntura onde se insere este poder revestido pelo capital simbólico de um indivíduo levaria a mais considerações que, de certa forma, desvirtuariam o propósito desta argumentação e iriam introduzir uma outra rede de problemáticas e questões que não as do meio musical de Lisboa, em geral, e da Fundação Calouste Gulbenkian no início da década de 1970, em particular. Não obstante, podemos constatar uma inversão de estruturas ao comparar o exemplo dado por Born na sua monografia e o estudo de caso que desenvolvo ao longo deste capítulo. Ou seja, se no primeiro existe uma política de institucionalização de uma determinada estética, no segundo, o que a crítica musical e alguns funcionários da instituição Gulbenkian fazem é uma crítica às linhas orientadoras da fundação, muitas vezes através de figuras que reúnem um *capital simbólico* que se traduz na oposição às mesmas.

Assim, são traçadas genealogias de opositores às políticas culturais veiculadas pelos regimes de Salazar e Caetano – que, como já foi abordado, são identificadas nas práticas da direcção da Fundação Calouste Gulbenkian em diversos níveis - onde a figura de Jorge Peixinho, de certa forma, sucede à de Fernando Lopes-Graça que já havia sucedido a Luís de Freitas Branco. Neste sentido, estabelecendo as ligações necessárias com um plano mais alargado - o contexto social e político português deste período – percebemos que o que está na base de todos estes discursos é a projecção de uma liberdade e de uma democracia desejadas, em vérperas da revolução de 25 de Abril de 1974. Assim, através da música fazem-se denúncias de um tratamento dito totalitário, proclamando-se a democracia, a igualdade e o não favorecimento de uns em detrimento de outros.

Em última análise, o silêncio (as invisibilidades) daqueles que não se opunham e que, em muitos casos, até apoiavam e fomentavam as políticas culturais da Fundação Calouste Gulbenkian, é bastante revelador da não-necessidade de discutir estes assuntos e contrapor todos estes discursos críticos. Simbolicamente, o mesmo é visível praticamente apenas num periódico – *Diário de Lisboa* - por intermédio do seu crítico – Mário Vieira de Carvalho – ao qual se juntam várias figuras do meio musical lisboeta, levando assim a público esta discussão sobre o funcionamento da instituição visada.

Este factor é bastante revelador da política editorial do referido periódico, bem como da inexistência de um contraponto com igual peso em termos de volume de artigos. Importante também é referir que esse periódico – através da sua orientação editorial – era dirigido para um determinado tipo de público, uma determinada classe, ou fracção de classe, que com a iminência da Revolução queria ler, tanto quanto fosse permitido, denúncias ao regime vigente em Portugal, bem como ver debatidos temas como a democracia e a liberdade, manifestados neste caso através de críticas ao funcionamento de uma instituição cultural.



## 6. O SIMBOLISMO DO COLISEU DOS RECREIOS NOS DISCURSOS E NAS PRÁTICAS INSTITUCIONAIS.

Desde a inauguração do Coliseu dos Recreios a 14 de Agosto de 1890 que este assumiu um papel de destaque na cultura lisboeta. A sua sala de espectáculos, de grandes dimensões para a época, permitia que um número elevado de pessoas estivesse presente nos espectáculos de várias índoles que o Coliseu abarcava. Assumindo-se assim desde logo como uma sala de espectáculos popular, a sua política institucional passava por praticar preços baixos e como tal, acessíveis a um maior número de pessoas de diferentes classes sociais – o que não acontecia com outras instituições coexistentes. Durante a segunda metade do século XX, o Coliseu dos Recreios teve um especial relevo no que aos espectáculos líricos diz respeito, pois os mesmos passaram a ser organizados em colaboração com o Teatro de São Carlos – colaboração que durou entre os anos de 1959 e 1981.

O Teatro de São Carlos, como referi anteriormente no capítulo 4 da presente dissertação, era visto por uma parte da sociedade, como tendo ligações ao regime vigente e, como tal, os seus espectáculos não eram acessíveis a grande parte da população. Não obstante, a situação tende a alterar-se com as medidas adoptadas por João de Freitas Branco aquando da sua nomeação para o cargo de director em 1970. Desta forma, entre outras iniciativas, a crítica musical tende a valorizar o esforço que o mesmo emprega ao abrir o leque de produções operáticas do Teatro de São Carlos que são levadas ao palco do Coliseu dos Recreios. Assim, nas críticas recolhidas sobre os espectáculos no Coliseu é frequente a ligação que os críticos musicais fazem com práticas culturais democráticas, em oposição às práticas não democráticas e alinhadas com o regime fascista vigente em Portugal. No entanto, as críticas aos espectáculos líricos na “democrática sala do Coliseu” para além de escassas, não são reveladoras de alguma outra situação para além das já abordadas no decorrer dos capítulos anteriores. Na grande maioria dos casos, os críticos escrevem apenas sobre o espectáculo de estreia – ocorrida na sala do Teatro de São Carlos -, deixando sem qualquer menção a adaptação do espectáculo no Coliseu. Contudo, quando existe algum texto, o mesmo refere-se quase exclusivamente às particularidades da

adaptação entre uma sala e outra. Constatando este facto, não me parece interessante reproduzir aqui as conclusões que fui retirando ao longo do já referido capítulo 4.

Parece-me, outrossim, relevante abordar aquilo que foi escrito nos artigos sobre o concerto de encerramento do XIV Festival Gulbenkian, de 8 de Junho de 1970, recolhidos nos diversos periódicos lisboetas da época. Apesar do volume de críticas ser simbolicamente relativo ao já referido encerramento do festival, a principal preocupação de uma facção dos críticos – a saber, Manuel de Lima e Mário Vieira de Carvalho –, está na programação do festival enquanto um todo. Para tal, o principal argumento é o de uma tendência para a centralização dos concertos do festival para o Grande Auditório Gulbenkian, com prejuízo para os do Coliseu dos Recreios. Segundo Manuel de Lima, no artigo “Arquitectura, música e «mass media»”, publicado a 7 de Junho de 1970 no *Comércio do Funchal*, a arquitectura surge no Festival ao lado de temas como Gluck, Beethoven e Penderecki:

Este ano, segundo os seus orientadores, o Festival obedeceu aos seguintes temas: Gluck, Beethoven e Penderecki. Mas um tema inesperado e subjacente brutou quase deixando os outros em segundo plano. Esse tema imprevisto foi a arquitectura. Uma equação acabou por nascer: o Coliseu dos Recreios frente ao Grande Auditório Gulbenkian.

A primeira sala (Coliseu) foi construída por volta de 1890 e era dirigida a uma cidade com menos de metade da população actual; a segunda (Grande Auditório) foi erigida agora, na segunda metade deste século, e cabe, pelo menos cinco vezes, dentro da outra. [...]

O quarto tema deste Festival é, portanto, o das tendências da arquitectura, democrática e aristocrática.

(*Comércio do Funchal*, Junho de 1970 in Vieira de Carvalho, 1974: 24)

Dando enfoque à relação entre os preços praticados em ambas as salas e seguindo a mesma linha argumentativa, está o artigo que Mário Vieira de Carvalho publica no *Diário de Lisboa*, em Junho de 1970:

Convém notar que ao luxuoso edifício Gulbenkian nem todos podem aceder. É preciso saber pisar as alcatifas. Paga-se em conformidade: 681 lugares (54 por cento) a 120\$00, 416 lugares (33 por cento) a 90\$00, 161 lugares (13 por cento) a 50\$00 (preços praticados em seis lugares, respectivamente, a 90\$00, 70\$00 e 30\$00 (a multiplicar por cinco espectáculos); a 80\$00, 60\$00 e 30\$00 (vezes dez); a 60\$00, 40\$00 e 20\$00 (vezes dois); a 40\$00, 30\$00 e 20\$00 (um). No chamado Auditório Dois (400 lugares), o preço uniforme a 40\$00 (a multiplicar por cinco sessões de música contemporânea). Estamos pois, muito longe dos três a quatro mil lugares que no Coliseu, cobram importância igual ou inferior a 20\$00.

Quer dizer: em 1970, mais de 70 por cento dos espectáculos realizados em Lisboa, no âmbito do Festival, foram destinados a algumas escassas centenas de privilegiados: privilegiados em função da exiguidade das salas e em função do preço a pagar”.

(*Diário de Lisboa*, Junho de 1970 in Vieira de Carvalho, 1974: 24)

Após este preâmbulo que procurava, de certa forma, resumir algumas das orientações programáticas do Festival, os artigos de crítica musical são praticamente unânimes ao apelar o concerto de encerramento como “desastroso” ou “infeliz”. O crítico P. F. G., no diário *República* de 9 de Junho de 1970, após algumas considerações sobre Beethoven e a *Missa Solene* – obra apresentada -, bem como a individualização de cada um dos elementos constituintes do espectáculo – maestro, orquestra, coro, solistas – afirma que “é de lamentar que um tão belo e importante Festival de música tivesse um desfecho tão infeliz” (P.F.G., *A República*, 09/06/1970). Da mesma forma Nuno Barreiros no artigo que publica no *Diário de Lisboa* de 9 de Junho de 1970, afirma o seguinte:

O encerramento do 14º Festival Gulbenkian ficou muitíssimo aquém do que seria lícito esperar, constituiu mesmo um momento francamente infeliz. Tivemos, pois, um fecho decepcionante das comemorações beethovianas no âmbito do Festival, comemorações que, diga-se em abono da verdade, incluíram concertos de invulgar categoria. [...]

E o resultado de tudo isto, foi o acolhimento que o público fez ao concerto... As manifestações de desagrado acabaram por prevalecer. Mas

temos de reconhecer que ao público que não gostou, e foi a grande maioria, assistiam razões para isso.

(Nuno Barreiros, *Diário de Lisboa*, 09/06/1970)

São vários os outros críticos que se juntam ao leque de artigos que atestam o desagrado para com o espectáculo apresentado. Não obstante, a grande maioria tende a valorizar a iniciativa da Fundação Calouste Gulbenkian e dos seus Festivais de Música, atribuindo assim ao acaso ou à falta de tempo para uma melhor preparação do concerto, a responsabilidade principal do sucedido. João de Freitas Branco, no periódico *O Século*, afirma que seria justo “lembrar, em suma, que acabamos de ter o maior festival de música e o mais denso de acontecimentos de excepcional valor até hoje realizado neste país” (João de Freitas Branco, *O Século*, 09/07/1970). Segundo António Victorino d’Almeida, no artigo que publica no *Diário Popular* de 9 de Junho de 1970:

A ordem dos factores é arbitrária. Nas contas de somar. Não nos festivais!... Aqui terá residido o engano na escolha deste concerto para um fecho de um Festival que parece calhado na tradição de acabar mal as carreiras brilhantes que, regra geral, o caracterizam durante cerca de um mês. [...]

E desta forma descolorida «faleceu» o festival, cuja vida atingiu momentos de inequívoca grandeza. O público reagiu da única maneira admissível na conjuntura de antecedentes que rodeavam o acontecimento. Pateando demonstrou absoluta maturidade, o que – neste caso, frise-se – não aconteceria se permanecesse indiferente. [...]

Não basta anunciar a missa solene, para se obter um final solene.

(António Victorino d’Almeida, *Diário Popular*, 09/06/1970)

Não obstante, para Rui Coelho – no artigo publicado no *Diário de Notícias* de 9 de Junho de 1970 -, o facto de se apresentar uma obra de Beethoven, e logo a *Missa Solene*, constituiu argumento válido para considerar o concerto de uma outra forma:

Foram estes elementos os intérpretes dessa catedral de sons. E todos verdadeiramente artistas. Realmente enquanto, por exemplo na construção de uma catedral, os pedreiros nada têm que ver com a realidade estética do monumento que é a catedral, na interpretação deste monumento que é essa outra catedral de sons, a *Missa Solene* de Beethoven, cada intérprete, na orquestra, no coro, nos solistas, na direcção do maestro, tem de ser um artista que sinta integralmente o que toca, o que canta.

De facto assim foi, do que resultou uma realização ouvida naquele profundo silêncio durante a execução em que se sente, que todos – orquestra, coro, solistas, maestro, público – são uma única alma, a alma coletiva das multidões para quem Beethoven pensou, sentiu, escreveu e criou a *Missa Solene*.

(Rui Coelho, Diário de Notícias, 09/07/1970)

Mário Vieira de Carvalho, para além das considerações supracitadas, continua a sua argumentação no mesmo sentido, ou seja, no de um incentivo a uma maior democratização da cultura em geral e da música, em Portugal, por parte das instituições culturais existentes, bem como de uma maior valorização dos instrumentos produtivos já existentes no país. Para o crítico, a sala do Coliseu dos Recreios deverá assumir um papel fundamental nestas questões:

A pateada monumental, que, no dia 8 de Junho de 1970, coroou o encerramento do XIV Festival Gulbenkian de Música, prova a maturidade do público do Coliseu. A Fundação deveria congratular-se, mau grado os vícios apontados, pelo facto de ter contribuído para o fortalecimento do sentido crítico daquele público: talvez não seja fácil encontrar na Europa ocidental uma massa de espectadores mais justa e intransigente. Isso é resultado de uma longa tradição, que remonta às temporadas populares de ópera organizadas pela empresa Ricardo Covões, e que os Festivais Gulbenkian, sem dúvida, desenvolveram, abrindo novas perspectivas à cultura musical, tanto no aspecto da sua diferenciação como no da sua qualidade. [...]

A crítica de massas que se exerce na enorme sala da Rua das Portas de Santo Antão – mais progressiva e categórica nos seus juízos do que a crítica



individual – coloca o Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian perante um dilema: prosseguir na via do *consumo burguês da sensação da música*, cortando até radicalmente com os espectáculos no Coliseu; ou assumir as suas responsabilidades, democratizando cada vez mais a sua acção e inserindo-a num processo de valorização e desenvolvimento das potencialidades artísticas nacionais.

Depois de 8 de Junho de 1970, o Festival e o Serviço de Música Gulbenkian têm de virar de rumo. Resta saber se viram no bom sentido.

(*Diário de Lisboa*, Junho de 1970 in Vieira de Carvalho, 1974: 24)

Tendo em conta a totalidade dos discursos acima referidos, conseguimos dividir os mesmos em três grupos distintos: se por um lado, a opinião de Rui Coelho destoa das apreciações críticas dos restantes críticos ao elogiar o espectáculo apresentado, os restantes críticos dão especial enfoque às fragilidades da interpretação da *Missa Solene* a que se referem. Dentro deste segundo grupo, conseguimos ainda distinguir dois tipos de opinião: Nuno Rodrigues, António Victorino d’Almeida, P.F.G. e João de Freitas Branco interpretam o “falhanço” do concerto de encerramento do XIV Festival Gulbenkian de Música como um acaso, tentando valorizar o festival como um todo, bem como a iniciativa do Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian pela sua organização. Não obstante, Mário Vieira de Carvalho e Manuel de Lima vão mais longe nas considerações sobre o mesmo. A principal preocupação transmitida aos leitores dos seus artigos é o de um menor relevo dado ao Coliseu dos Recreios nas actividades do Festival, facto que é encarado com extrema preocupação pois assim a quantidade de espectadores – bem como a sua heterogeneidade – está a ser posta em causa. Ou seja, em vésperas do 25 de Abril de 1974, quando o horizonte da democracia e de uma maior igualdade de direitos e de oportunidades da população em geral se vislumbrava no horizonte social, a sala de espectáculos do Coliseu dos Recreios é assim simbolicamente encarada por uma facção dos críticos de música, como potencial barómetro de tudo isso.

## TERCEIRA PARTE



## 7. CONCLUSÕES

Ao longo da presente dissertação de mestrado, o enfoque nos discursos produzidos nos artigos de crítica musical dos periódicos generalistas lisboetas, evidenciou várias das problemáticas do quotidiano do meio musical de Lisboa, através de diferentes práticas insitucionais que o suportavam e integravam nas suas actividades. Assim, os últimos anos da ditadura em Portugal – o período compreendido entre 1970 e 1974 -, no que ao campo da actividade musical diz respeito, têm uma relação bastante estreita com questões de outros campos sociais e políticos.

Segundo Fernando Rosas são vários os factores que simbolicamente contribuem para uma crescente radicalização das oposições ao regime marcelista e, consequentemente, uma maior ineficácia das suas políticas: “Se no plano externo tudo começa a correr muito mal a partir de 1970 – recepção do Papa aos dirigentes dos movimentos nacionalistas das colónias portuguesas; denúncia do massacre de Wiriyamu; fiasco da visita de Caetano a Londres; dificuldades militares crescentes na Guiné e Moçambique; efeitos da crise económica internacional e do choque petrolífero em 1973 – no plano interno, os efeitos da inversão da política de abertura<sup>21</sup> manifestar-se-ão em cadeia. Desde logo, com a radicalização das oposições e a reunificação dos seus sectores tradicionais. A frustração eleitoral de 1969 e a evolução posterior originam um fenómeno de esquerdização geral da luta contra o regime, com o desaparecimento das posturas de expectativa benévola ou de diálogo” (Rosas: 1999, 21).

Fazendo as ligações necessárias com os estudos de caso abordados, parece-me claro que o denominador comum de todos com a situação política e social identificada

---

<sup>21</sup> Em termos gerais, os recuos apontados são: a publicação – em Outubro de 1970 – da nova legislação sindical que permitia a destituição, pelo Ministro das Corporações, das direcções sindicais “subversivas” (o que aconteceu desde logo em vários sectores da indústria, mas também noutros – nomeadamente o sector terciário – mais alinhados com as políticas de Caetano. Isto aumentou em grande escala o descontentamento de várias classes sociais que até então, normalmente, não se inseriam no grupo de vozes que se opunham ao regime); o encerramento sucessivo de praticamente todas as associações de estudantes do país como resposta à crescente radicalização do movimento estudantil; e por último, o aumento da perseguição aos opositores do regime e o consequente aumento dos presos políticos a partir de 1970-71 (cf. Rosas: 1999: 21 e 22).

é o de desejo generalizado da população – nos diversos campos sociais e sectores de actividade – de políticas e práticas democráticas. Os discursos produzidos pelos críticos reflectem constantemente esta componente, por um lado, através de uma ideologização de uma determinada estética através do seu enaltecimento que, em grande medida, reforça precisamente um posicionamento ideológico contra o regime, em detrimento de outra, que com este estabelece compromissos. Por outro lado, pelo crescente questionamento - por parte de trabalhadores - das políticas culturais adoptadas pelas instituições empregadoras<sup>22</sup>, bem como das próprias condições de trabalho; e por último, uma necessidade de expansão da música erudita a audiências mais vastas e diversificadas. Ou seja, uma democratização e consequente heterogeneização das políticas e práticas culturais.

Mas não serão todos os períodos da história caracterizados por esta tensão entre grupos sociais através dos poderes que exercem no campo onde operam? Ou seja, para além da conjuntura política e social, o que faz com que este período da história portuguesa seja encarado como singular? Outra questão que pode ser colocada é a da contribuição dos discursos produzidos durante os últimos anos da ditadura para a alteração das políticas e práticas culturais, ao longo das décadas subsequentes. Ou seja, até que ponto é que os discursos de democratização e disseminação da oferta artística se tornaram uma componente do meio musical em Portugal com a instauração de um regime democrático. Para responder a estas questões, parece-me interessante olhar para um panorama geral de uma das componentes que se foi desenvolvendo em crescendo no último quartel do século XX em Portugal: a indústria fonográfica de música erudita.

As considerações que pretendo desenvolver são o resultado de uma primeira abordagem do repertório de música erudita gravado, desde o período posterior à Revolução de 25 de Abril de 1974 até aos primeiros anos do século XXI. Sendo um trabalho em curso, o objectivo central da sua integração nas conclusões da presente dissertação é a desconstrução dos pressupostos estéticos e ideológicos identificados

---

<sup>22</sup> Fernando Rosas refere que o extremar de campos tinha como base um “nítido agravamento da situação económica e até do clima social”, para além do já referido aumento do clima repressivo por parte do regime de Marcelo Caetano, o que entre Outubro de 1973 e Abril de 1974 suscitara “um significativo movimento de lutas em diversos sectores[...]: cerca de 100 000 trabalhadores recorreriam à greve” (cf. Rosas: 1999, 23)

nas linhas orientadoras da discografia de música portuguesa do último quartel do século XX. Desta forma, as primeiras reflexões que aqui proponho incidem nalgumas das implicações canónicas produzidas por mediações – tal como o sociólogo Antoine Hennion as problematiza - constituídas através de relações recíprocas, locais e heterogéneas. Estas relações constituem identidades, subjectividades e, como tal, grupos (ou sub-grupos) sociais que interagem uns com os outros e têm como característica as redes de sociabilidade inerentes a cada um dos mesmos e dos indivíduos que os constituem.

Para esta componente panorâmica das tendências da gravação de música erudita no período já identificado, dispensei-me de fazer um levantamento da discografia existente, porque este já foi realizado por alguns investigadores em música, como Luísa Cymbron, Joaquim Carmelo Rosa, José Bruto da Costa, Rodrigo Gomes e Leonor Losa, estando essas compilações de dados disponíveis em diversos números da *Revista Portuguesa de Musicologia* ou em catálogos gerais de algumas das etiquetas que vou abordar e aos quais tive acesso. Na fase em que se encontra esta investigação, não tenho igualmente a intensão de problematizar os discursos produzidos pelos diversos agentes envolvidos nos processos de produção, gravação e eventual crítica dos fonogramas em estudo. Desta forma, a minha análise incide exclusivamente nos seus conteúdos e não noutras componentes.

Apesar dos levantamentos realizados pelos investigadores em música anteriormente mencionados não abrangerem a totalidade da produção discográfica de música erudita portuguesa nos últimos 25 anos do século XX, estes são quanto a mim bastante representativos. Isto por considerarem seis etiquetas – *Sasseti, Guilda da Música, Diapasão, EMI – Valentim de Carvalho, PortugalSom* e *Strauss*. Do vasto leque de compositores abordados destacam-se dois grandes grupos: por um lado, um grande número de compositores dos séculos XVI a XVIII - como Carlos Seixas, António Carreira, João de Sousa Carvalho, Estevão Lopes Morago, entre outros – e, por outro lado, compositores da segunda metade do século XX. Não integrados nestes grupos, é notória a quase inexistência de gravações de compositores portugueses do século XIX e primeira metade do século XX – apesar do último período ter uma maior representação.

A incidência nas gravações de música erudita dos períodos do renascimento tardio e barroco é quanto a mim, fruto do enorme esforço de recuperação desse mesmo repertório por parte da Fundação Calouste Gulbenkian, através da edição de partituras - a partir da década de 1950 e nas três seguintes – e a sua reunião na colecção *Portugaliae Musica*. Como refere Catarina Latino no artigo “A edição musical em Portugal nos anos 80-90” – integrado nos números 7-8 da *Revista Portuguesa de Musicologia* de 1997-98 são “os grandes polifonistas, algumas obras orquestrais do barroco e música para tecla [que] constituem o cerne desta colecção” (Latino, 1997-98: 217). O grupo de intérpretes da música deste período constitui igualmente um factor de destaque na problematização da grande representatividade de compositores deste período. Assim Gerhard Doderer, *Segréis de Lisboa*, Cremilde Rosado Fernandes, Armando Possante, João Vaz e Joaquim Simões da Hora - só para nomear alguns - constituíram um movimento de interpretação barroca em Portugal, ao longo do último quartel do século XX. Segundo Tiago Hora, na sua dissertação de mestrado *Joaquim Simões da Hora: intérprete, pedagogo e divulgador* – realizada na Universidade Nova de Lisboa, de Setembro de 2010 – o já referido movimento de música barroca tem como figura central Santiago Kastner. Isto é identificado pelo autor a propósito da edição da coleção de fonogramas *Lusitana Música*, que o mesmo identifica como “um acontecimento histórico para a discografia musical portuguesa” por constituir o “primeiro registo fonográfico que contemplava um conjunto de intérpretes que foram fruto dos ensinamentos de Santiago Kastner e que se constituíram como pioneiros na interpretação da ‘nova’ música antiga” (Hora, 2010: 93).

Apesar de ser bastante relevante um estudo mais aprofundado do grupo que acabo de identificar, para o desenvolvimento das questões levantadas anteriormente, o segundo grupo referido – o que incide na segunda metade do século XX – parece-me mais significativo. No mesmo, o número de compositores é bastante heterogéneo a vários níveis, pois abrange diferentes tipologias estéticas e ideológicas, na sua grande maioria, coexistentes no espaço e no tempo: desde Fernando Lopes-Graça, Jorge Peixinho, Clotilde Rosa e Constança Capdeville, a Emmanuel Nunes e António Pinho Vargas, passando por Maria de Lurdes Martins, Ivo Cruz, Joly Braga Santos e António Victorino d’Almeida e não deixando de parte alguns compositores de gerações mais

recentes como Sérgio Azevedo, Eurico Carrapatoso, Vasco Pierce de Azevedo , João Madureira ou Carlos Marecos, entre outros. Não obstante, o volume de gravações referente a cada um é desigual. Aqueles que têm maior representatividade são Fernando Lopes-Graça, Jorge Peixinho ou António Victorino d’Almeida, enquanto o número de fonogramas que abrange o repertório de outros compositores como Ivo Cruz, Joly Braga Santos ou Emmanuel Nunes, não é tão ilustrativo das suas obras.

Para problematizar esta incidência em determinado tipo de compositores e repertório - quanto a mim resultado de uma junção das dimensões estéticas e ideológicas que a tendência do volume de fonogramas sugere - parece-me importante voltar a mencionar dois acontecimentos específicos da vida musical lisboeta que abordei em capítulos anteriores: por um lado a estreia, no Teatro de São Carlos - a 28 de Dezembro de 1970 - da cantata melodrama *D. Duardos e Flérída* de Fernando Lopes-Graça; e por outro, um balanço feito por Mário Vieira de Carvalho, daquilo que foram os Festivais Gulbenkian de Música, por ocasião do XIV Festival, também este de 1970.

A cantata melodrama *D. Duardos e Flérída*, inserida naquilo que foram as linhas orientadoras das estratégias de renovação da política institucional da direcção de João de Freitas Branco do Teatro de São Carlos, constitui por si só, um momento simbólico. Para além da ruptura com a estreia de obras de Rui Coelho nas sucessivas temporadas do Teatro durante a direcção anterior, o compositor “escolhido” foi Fernando Lopes-Graça: figura do meio musical português que reúne em si mesmo um importante simbolismo no que à oposição ao Estado Novo – e às práticas culturais veiculadas pelo mesmo – diz respeito (*cf.* Vieira de Carvalho, 2006). Apesar de terem sido produzidos vários discursos referentes à estreia desta obra – e que desenvolvi algumas considerações sobre os mesmos ao longo do quarto capítulo da presente dissertação - “Teatro de São Carlos” -, o artigo de Mário Vieira de Carvalho – publicado a 29 de Dezembro de 1970, no *Jornal do Comércio* – parece-me adquirir particular relevo nesta instância. Isto deve-se ao facto de o já referido crítico eleger *D. Duardos e Flérída* como a primeira obra-prima da música dramática em Portugal.

Relativamente aos Festivais Gulbenkian, Mário Vieira de Carvalho, em Junho de 1970, num artigo intitulado “Retrospectiva crítica dos Festivais Gulbenkian”, leva a



público a sua reflexão. Através de uma análise estatística o crítico constata que o predomínio da música do período clássico e romântico é uma constante, em prejuízo da música contemporânea e antiga. Não obstante, o que se revela mais inquietante nesta arguição é o facto da música contemporânea não ter um peso mais assinalável e, mesmo quando integrada nas temporadas do Serviço de Música da Gulbenkian, aparecer desarticulada, sem critério e com “omissões imperdoáveis”. As referidas “omissões imperdoáveis” são claramente o reflexo de um direccionamento da crítica para a pouca representatividade da produção portuguesa contemporânea. Mário Vieira de Carvalho afirma mesmo que o panorama neste caso é “escandaloso”, e salienta para este efeito a ausência, até então, de um destaque dado a Luís de Freitas Branco e Fernando Lopes-Graça nas programações dos sucessivos festivais.

É recorrente a figura de Lopes-Graça surgir como paradigmática na argumentação do crítico ao longo deste período. Fernando Lopes-Graça, surgindo frequentemente nos discursos como epicentro, como polo unificador de uma determinada classe – ou fracção de classe – é assim visto, pelo grupo social onde se insere, como uma figura simbólica, ao ser identificado como o compositor que – de certa forma - inaugura e difunde os pressupostos estéticos e ideológicos pelos quais a música contemporânea em Portugal na segunda metade do século XX se deveria reger.

Seguindo a mesma linha de argumentação, o já referido crítico musical ao longo dos últimos anos da ditadura em Portugal, incide frequentemente neste tipo de discurso, estendendo-o a outras personalidades do meio musical lisboeta como Jorge Peixinho – através da sua produção enquanto compositor, ou da divulgação de repertório contemporâneo que faz com o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa - , o que na minha opinião tem implicações na constituição de um determinado cânone da produção de música contemporânea portuguesa daquele período.

Os dois acontecimentos específicos a que faço referência estendem-se a uma rede mais vasta de agentes que operam no campo musical e cuja principal característica incide no alinhamento ideológico anti-fascista e de oposição às políticas culturais veiculadas pelo Estado Novo. Fazendo as ligações necessárias com as tendências da indústria fonográfica de música erudita contemporânea, ao longo do

último quartel do século XX em Portugal, parecem-me claras as implicações canónicas da ideologização de uma determinada estética.

Ao fazer esta análise, na minha opinião, os discursos produzidos sobre a actividade musical dos últimos anos da ditadura em Portugal são decisivos no processo de consagração e de canonização de um determinado número de compositores, bem como de uma clara orientação estética e ideológica que, de certa forma, os define. Assim, ao constatar, por um lado, o volume considerável de gravações do grupo destes compositores ao longo das décadas de 1980-90, e por outro, a completa ou quase completa inexistência de gravações de compositores que não partilhavam as mesmas dimensões estéticas e ideológicas, parece-me que a gestão da memória colectiva por parte dos diversos agentes activos no campo da actividade musical das mais diversas formas possíveis, assenta num pressuposto de apagamento daquilo que era produzido por quem estava directamente – mas também indirectamente – relacionado com as práticas culturais alinhadas com as políticas de Salazar e Caetano. Na minha opinião, o melhor exemplo disto é a ausência de fonogramas cujo conteúdo integre obras compostas por Rui Coelho. Parece-me igualmente importante salientar que existe uma estreita relação entre o repertório que é proclamado, instituído, fomentado e, como tal, canonizado com as narrativas produzidas no decorrer da última década do século XX e início do século XXI.

Em suma, podemos distinguir duas tendências na produção discográfica portuguesa, sendo que cada uma das actividades inerentes às mesmas, se desenvolve através das redes de sociabilidade de duas personalidades que reúnem em si, um importante simbolismo. Santiago Kastner e Lopes-Graça, funcionando como pólos centrais de uma determinada fracção de classe, sustentam uma genealogia de compositores, músicos, intérpretes, críticos, entre outros agentes do campo onde se inserem e no qual produzem discursos que veiculam uma determinada estética. Desta forma, a actividade que deriva directamente destas mediações tem, quanto a mim, uma maior visibilidade e, como tal, representatividade no panorama geral da discografia portuguesa, devido a um variado número de factores: por um lado, a conjuntura de resistência anti-fascista e a constituição de genealogias que são fruto de redes de sociabilidade específicas; por outro lado, o apoio dado pela Fundação

Calouste Gulbenkian aos intervenientes referidos através das Jornadas de Música Antiga e dos Encontros de Música Contemporânea; e por último, uma gestão de memória caracterizada pelo apagamento da produção de fracções de classe não alinhadas com os pressupostos estéticos e ideológicos de oposição às políticas culturais veiculadas pelo Estado Novo.

Não sendo estes os únicos silêncios e poderes simbólicos, há ainda muitos outros níveis de sociabilidade a problematizar no que concerne às implicações canónicas – e à própria constituição dos cânones de repertório ou de práticas performativas - resultantes dos discursos produzidos nos últimos anos da ditadura em Portugal. Ao longo do processo de investigação desta dissertação, o que me pareceu mais urgente foi um estudo aprofundado daquilo que foram as políticas orientadoras das actividades do Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian desde a sua institucionalização em 1956, até aos dias de hoje. Para além de se assumir como uma instituição paradigmática na história da música da segunda metade do século XX em Portugal, vários das personalidades que foram surgindo nos capítulos anteriores beneficiaram de apoios da fundação para aprofundarem os seus estudos e/ou trabalharam para a fundação. Tendo o meu projecto de doutoramento - que me encontro a desenvolver – como objecto de estudo o Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian, numa primeira planificação das componentes a problematizar o meu enfoque irá incidir necessariamente na identificação das diferentes tendências de repertório, de compositores e de práticas performativas nas políticas culturais da referida instituição ao longo das várias conjunturas que atravessa. Desta forma, poder-se-á apurar a componente simbólica dos discursos problematizados ao longo desta dissertação, e relacioná-los com os anos anteriores e subsequentes. Ou seja, de que forma é que a Fundação os integra ou exclui após uma forte contestação de que é alvo ao longo dos primeiros anos da década de 1970. Não obstante, parece-me igualmente relevante incidir na crítica musical publicada no último quartel do século XX em Portugal, sobre a já referida instituição. Com a formação de novos periódicos e, nalguns casos, a introdução de outros críticos de música que escrevem para um público cada vez mais heterogéneo e que se vai alterando tendo em consideração as conjunturas históricas e sociais.

Assim, em suma, na já referida planificação defini alguns objectivos – uns de carácter mais geral e outros mais específicos - a atingir numa fase inicial, sendo que os principais são: 1. Identificar as actividades musicais da Fundação Calouste Gulbenkian, entre 1956 e 2012, num contexto social e artístico do país, considerando-a como um mediador dinâmico da vida social (DeNora); 2. Considerar o impacto do plano de implementação e das políticas culturais em vigor nos primeiros anos de existência da FCG no que à música diz respeito: os Festivais de Música Gulbenkian (1957-1970), a atribuição de bolsas de estudo no estrangeiro e a constituição de agrupamentos próprios (orquestra, coro, companhia de bailado); 3. Perceber a relevância e o impacto que iniciativas como os Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea e as Jornadas Gulbenkian de Música Antiga tiveram na sociedade portuguesa na tentativa de renovação de repertórios; 4. Compreender os comportamentos dos públicos ao longo da existência da fundação, interrelacionando-os com a recepção crítica na imprensa, caracterizando-os por épocas, grupos sociais e os seus *habitus* (Bourdieu), modelos e cânones discursivos (Everist); 5. Identificar fases, etapas, linhas de orientação nas políticas culturais da Gulbenkian no que concerne a repertórios, práticas performativas e programação de festivais / temporadas de música. Perceber o que motivou as alterações ao longo das épocas, bem como as implicações da construção de cânones performativos e de repertório (Weber); 6. Entender a importância da fundação na divulgação e dinamização de repertórios, ideologias, músicos e compositores no meio musical e cultural português, considerando-a como um importante mediador na construção de gostos (Bourdieu); 7. Perceber as alterações na orientação programática da fundação com o aparecimento de instituições que se dirigem a um mesmo tipo de público – Culturgest, Centro Cultural de Belém, Casa da Música.

Na minha opinião, o estudo que pretendo desenvolver, será mais um contributo para a problematização do meio musical português da segunda metade do século XX e início do século XXI. Não obstante, incidindo numa das instituições culturais de maior relevo – bem como dos discursos produzidos sobre a mesma – será necessariamente um estudo do próprio campo da actividade musical e dos agentes que operam no mesmo, através das suas redes de sociabilidade.

Por agora, com a presente dissertação de mestrado, foi minha intenção evidenciar um momento específico no espaço e no tempo, mas que, como tentei colocar em relevo, se torna paradigmático em termos simbólicos a vários níveis da actividade e das políticas culturais no decorrer do último quartel do século XX. Contudo, parece-me importante referir que os discursos problematizados não surgem e desaparecem nas barreiras cronológicas que abordei. São sem dúvida gerados por uma determinada conjuntura, no entanto, perpetuam-se no tempo através do seu enraizamento numa memória colectiva que é construída e, como tal, fruto de um processo de ideologização de uma determinada estética e proclamação da mesma através de meios discursivos e narrativos, por parte dos mais variados agentes do campo cultural em geral e musical em particular.

## BIBLIOGRAFIA

- Adorno, Theodor W. *Essays on music* (ed. Richard Leppert). Londres: University of California Press, 2002;
- Althusser, Louis *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado*. Porto: Editorial Presença, 1974;
- Barreto, António “A Fundação Calouste Gulbenkian e a sociedade portuguesa” in *Fundação Calouste Gulbenkian. Cinquenta anos: 1956-2006* (coord. António Barreto). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007. pp. 15-68;
- Benjamin, Walter *A Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006 [1972];
- Brito, Manuel Carlos e Luísa Cymbron, *História da música portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1992;
- Bohlman, Philip V. e Katherine Bergeron, *Disciplining Music. Musicology and its Canons*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992;
- Born, Georgina *Rationalizing Culture. IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*. Londres: University of California Press, 1995;
- Bourdieu, Pierre *La domination masculine*. Paris: Le Seuil, 1998;
- Bourdieu, Pierre *A Distinção. Uma crítica social da faculdade do juízo*. Lisboa: Edições 70, 2010 [1979];
- Bourdieu, Pierre *O Poder Simbólico*. Lisboa: Edições 70, 2011;
- Calado, Mariana *Francine Benôit e a cultura musical em Portugal: estudo das críticas e crónicas publicadas entre 1920 e 1950*. Dissertação de mestrado em Ciências Musicais, FCSH-UNL, 2010, texto policopiado;

- DeNora, Tia *After Adorno. Rethinking Music Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003;
- Domingos, Nuno *A ópera no Trindade: o papel da Companhia de Ópera Portuguesa na “educação cultural” do Estado Novo*. Lisboa: ASA / Lua de Papel, 2007;
- Domingos, Nuno e Victor Pereira, *O Estado Novo em questão*. Lisboa: Edições 70, 2010;
- Eagleton, Terry “The Ideology of the Aesthetics” in *Poetics Today, Vol. 9, No. 2, The Rhetoric of Interpretation and the Interpretation of Rhetoric* (1988), pp. 327-338 [JSTOR];
- Elias, Norbert *O processo civilizacional: investigações sociogenéticas e psicogenéticas*. Lisboa: Dom Quixote, 2006 [1939];
- Everist, Mark “Reception theories, canonic discourses, and musical value” in *Rethinking Music* (ed. Nicholas Cook e Mark Everist). Nova Iorque: Oxford University Press, 2001. pp. 378 – 402;
- Foucault, Michel *História da sexualidade I. A vontade de saber*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 1994 [1976];
- Foucault, Michel *As palavras e as coisas*. Lisboa: Edições 70, 2005 [1966];
- Foucault, Michel *A arqueologia do saber*. Lisboa: Edições Almedina, 2005 [1969];
- Foucault, Michel *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2010 [1975];
- Habermas, Jürgen *The Structural Transformations of the Public Sphere*. Cambridge: Polity Press, 1996;
- Hennion, Antoine “Music and Mediation: Toward a new sociology of music” in *The cultural study of music: a critical introduction*. (ed.

- Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton)  
Londres: Routledge, 2003. pp. 80-91;
- Lopes-Graça, Fernando *Escritos musicológicos*. Lisboa: Edições Cosmos, 1977;
- Moreau, Mário *O Teatro de São Carlos: dois séculos de história*. Lisboa: Quetzal Editores, 1999;
- Nery, Rui Vieira e Paulo Ferreira de Castro, *História da música*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1991;
- Nery, Rui Vieira a) “Políticas Culturais” in *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (dir. Salwa Castelo-Branco). Lisboa: Círculo de Leitores, 2010. pp. 1017-1030;
- Nery, Rui Vieira b) “Fundação Calouste Gulbenkian” in *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010. pp. 535 – 548;
- Pinho Vargas, António *Música e Poder: para uma sociologia da ausência da música portuguesa no contexto europeu*. Coimbra: Edições Almedina, 2011;
- Ribeiro, António Pinto “Arte” in *Fundação Calouste Gulbenkian. Cinquenta anos: 1956-2006* (coord. António Barreto). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007. pp. 237-400;
- Rodrigues, Adriano Duarte *Comunicação e cultura. A experiência cultural na era da informação*. Lisboa: Editorial Presença, 2010 [1994];
- Reis Torgal, Luís *Estados Novos, Estado Novo – Vol. I e II*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009;
- Rosas, Fernando e J. M. Brandão de Brito, *Dicionário de história do Estado Novo*. Venda Nova: Bertrand Editora, 1996;



- Rosas, Fernando “O Marcelismo e a crise final do Estado Novo” in *Portugal e a transição para a democracia: 1974-1976*. Lisboa: Edições Colibri, 1999. pp. 9-27;
- Small, Christopher Music, Society, Education. Hanover: Wesleyan University Press, 1996 [1977];
- Small, Christopher Musicking. The meanings of performing and listening. Hanover: Wesleyan University Press, 1998;
- Sousa, José M. M. de e Lúcia M. M. Veloso, *História da Imprensa periódica portuguesa. Subsídios para uma bibliografia*. Coimbra: Coimbra Editora, 1987;
- Subotnik, Rose Rosengard “The role of ideology in the study of western music” in *The Journal of Musicology*, Vol.2, No 1 (Winter, 1983), pp. 1-12 [JSTOR];
- Teixeira, Cristina Delgado *Música, Estética e Sociedade nos escritos de Jorge Peixinho*. Lisboa: Edições Colibri/CESEM, 2006;
- Tengarrinha, José *Imprensa e Opinião Pública em Portugal*. Coimbra: Minerva, 2006;
- Weber, William “The History of Musical Canon” in *Rethinking Music* (ed. Nicholas Cook e Mark Everist). Nova Iorque: Oxford University Press, 2001. pp. 336 – 355;
- Weber, William *The Great Transformation of musical taste. Concert programming from Haydn to Brahms*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008;
- Vieira de Carvalho, Mário *Para um dossier Gulbenkian*. Lisboa: Editorial Estampa: 1974;
- Vieira de Carvalho, Mário *Pensar é morrer ou o Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do século XVIII aos*

- nossos dias*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993;
- Vieira de Carvalho, Mário *Razão e sentimento na comunicação musical*. Lisboa: Relógio D'Água, 1999;
- Vieira de Carvalho, Mário *Por lo imposible andamos. A ópera como teatro, de Gil Vicente a Stockhausen*. Porto: Ambar, 2005;
- Vieira de Carvalho, Mário *Pensar a música mudar o mundo: Fernando Lopes-Graça*. Porto: Campo das Letras, 2006;
- Vieira de Carvalho, Mário *A Tragédia da Escuta. Luigi Nono e a Música da Século XX*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007;
- Zizek, Slavoj *The Sublime Object of Ideology*. Londres: Verso, 2008 [1989];



Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à  
obtenção do grau de Mestre em Ciências Musicais: variante de Musicologia  
Histórica, realizada sob a orientação científica de  
Professora Doutora Paula Gomes Ribeiro



## AGRADECIMENTOS

Ao longo de todo o processo que envolveu a investigação e redacção desta tese de mestrado, foram várias as pessoas que me ajudaram de diferentes formas. Em primeiro lugar terei sempre de agradecer à minha família mais próxima – os meus pais, a minha irmã, a minha tia Bela e os meus avós – pelo apoio que sempre me deram e que continuarão a dar a todos os níveis. Na mesma linha agradeço aos meus amigos de sempre que conseguiram que o isolamento necessário para a construção deste projecto não fosse tão sentido, fazendo uma ponte com o mundo que existe para além dos livros: Alexandre, Rafael, Miguel, Pedro.

Quero também agradecer à Professora Doutora Luísa Cymbron pela utilidade das conversas e debates - promovidos no âmbito do seminário “História da música ocidental”, no ano curricular do mestrado - no desenvolvimento de algumas das problemáticas aqui exploradas. Da mesma forma, tenho de agradecer aos colegas com quem, juntamente com a Professora Doutora Paula Gomes Ribeiro, formei autênticos grupos de trabalho onde as discussões geradas desempenharam um papel decisivo no desenvolvimento teórico e conceptual deste mestrado: Nuno Fidalgo, Helena Braga e Manuela Oliveira.

Não posso deixar de agradecer igualmente ao Professor Doutor Mário Vieira de Carvalho pelas entrevistas, conversas e pela motivação que transmite sempre que está presente nas salas de aula ou de conferências e pelo exemplo que é a nível académico e social.

Por último, tenho de agradecer especialmente à minha orientadora – Professora Doutora Paula Gomes Ribeiro – pela motivação sempre constante e pela paciência ao longo dos últimos três anos. Mas principalmente pela amizade e pela inspiração que consegue ser mesmo nos períodos mais conturbados.

Como diria José Mário Branco “Contem comigo para isto... e para o resto!”. Muito obrigado a todos!



**A crítica musical lisboeta nos últimos anos  
da ditadura em Portugal: 1970 - 1974**

**Lisbon's musical criticism in the recent years  
of Portuguese dictatorship: 1970-1974**

**João Nuno Cardante Romão**





## **A crítica musical lisboeta nos últimos anos da ditadura em Portugal: 1970 - 1974**

**RESUMO:** Os últimos anos da ditadura em Portugal são caracterizados por um sentimento de mudança generalizado por parte da grande maioria da população, abrangendo diversos grupos sociais. Isto está bastante presente no quotidiano da sociedade e manifesta-se de variadas formas e através de diversos agentes. Assim, naquilo que concerne ao campo da actividade musical, processos de ruptura e de continuidade estão em constante confronto, estando os críticos de música no centro deste debate ao adoptarem uma ou outra concepção estética e/ou ideológica relativamente às políticas culturais seguidas pelas instituições do meio onde se inserem. As actividades de instituições como o Teatro de São Carlos, a Fundação Calouste Gulbenkian e o Coliseu dos Recreios são assim frequentemente abordadas nos artigos de crítica musical presentes nos diversos periódicos generalistas lisboetas. Desta forma, é o objectivo central desta dissertação fazer a *arqueologia* (Foucault) dos discursos produzidos nesta instância, integrando-os num quadro teórico e conceptual mais vasto, identificando tendências, relações, modelos e cânones não só a um nível discursivo como também das mediações inerentes à sociabilidade das diferentes fracções de classe operantes no campo musical.

**PALAVRAS-CHAVE:** Crítica musical, Marcelismo (1970-1974), Instituições culturais, Poderes simbólicos, Cânones.



## **Lisbon's musical criticism in the recent years of Portuguese dictatorship: 1970-1974**

**ABSTRACT:** The last years of the dictatorship in Portugal are characterized by a generalized feeling of change by the vast majority of the population, covering various social groups. This is very present in everyday life of the society and manifests itself in various ways and through various agents. Thus, in what concerns the field of musical activity, processes of rupture and continuity are in constant confrontation, with music critics at the center of this debate by adopting one or another aesthetic and/or ideological view on policies followed by cultural institutions. The activities of institutions like *Teatro de São Carlos*, *Fundação Calouste Gulbenkian* and *Coliseu dos Recreios* are so often discussed in articles of musical criticism in various Lisbon's periodicals. Thereby, it is the aim of this dissertation to do the *archeology* (Foucault) of the discursive levels of those articles, integrating them into a broader theoretical and conceptual framework, identifying trends, relationships, models and canons not only at the discursive levels but also the inherent mediations of sociability within the different class fractions in the musical field where they operate.

**KEYWORDS:** Musical criticism, Marcelismo (1970-1974), Cultural institutions, Symbolic powers, Canons.



## ÍNDICE

AGRADECIMENTOS.....	vii
RESUMO .....	xi
ABSTRACT.....	xiii
ÍNDICE.....	xv

### PRIMEIRA PARTE

1.INTRODUÇÃO.....	3
2. ESTADO DA ARTE E CONTEXTUALIZAÇÃO ARTÍSTICA, SOCIAL, POLÍTICA E DA IMPRENSA.....	11
3. ENQUADRAMENTO TEÓRICO.....	22

### SEGUNDA PARTE

4. TEATRO DE SÃO CARLOS.....	31
4.1.BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO .....	32
4.2. <i>D. DUARDOS E FLÉRIDA</i> DE FERNANDO LOPES-GRAÇA: UMA ESTREIA SIMBÓLICA.....	33
4.3. ESTÉTICA E IDEOLOGIA.....	37
4.4. <i>PORGY AND BESS</i> , DE GEORGES GERSHWIN: UMA QUESTÃO DE CATEGORIZAÇÃO.....	41
4.5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	45
5. FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN.....	49
5.1.“O CONSUMO DO SENSACIONALISMO EM MÚSICA” E OS FESTIVAIS GULBENKIAN.....	56
5.2.“IRROMPIMENTOS DE DENTRO DA PRÓPRIA ROTINA”, “MILAGRES” E GENEALOGIAS: A QUESTÃO DO GRUPO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA DE LISBOA.....	62

5.3.O “VERÃO QUENTE” DE 1973 E A CRISE DA ORQUESTRA GULBENKIAN.....	67
5.4. “...NASCEU MAIS UMA DITADURA MUSICAL A ACRESCENTAR ÀS OUTRAS QUE JÁ EXISTIAM NO NOSSO PAÍS”: AS SUPOSTAS FILIAÇÕES IDEOLÓGICAS DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN COM O REGIME FASCISTA.....	81
5.5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	85
6. O SIMBOLISMO DO COLISEU DOS RECREIOS NOS DISCURSOS E NAS PRÁTICAS INSTITUCIONAIS.....	91
 <b>TERCEIRA PARTE</b>	
7. CONCLUSÕES.....	99
BIBLIOGRAFIA.....	109